a MARIA TERESA RUBERTI

GUIDO RUBERTI

Il teatro contemporaneo in Europa

Volume II.

L. CAPPELLI, Editore
Bologna - Rocca S. Casciano - Trieste

8.

Il teatro realista inglese: A. Jones - A. W. Pinero - S. Philips - A. Sutro - G. R. Sims - M. L. N. Parker - J. M. Barrie - W. S. Gilbert - O. Wilde ecc.

Pochi fenomeni letterari offrono cagione di tanto stupore quanto la decadenza del teatro inglese dopo la magnifica fioritura del dramma elisabettiano. Sarebbe interessante ricercare con A. Filon (1) per quali ragioni psicologiche sociali estetiche la razza anglosassone, che dette un Shakespeare ed uno Sheridan, quando con tre milioni di uomini copriva una parte impercettibile del globo, oggi ch'essa si estende largamente nei mondi, non sia capace di produrre se non dei pagliacci e delle ballerine. Uno scrittore italiano che che ha studiato con acutezza di intuito e con sincerità di vedute le odierne condizioni della scena di prosa in Inghilterra (2), ascrive la sterilità di quest'ultima ai mutati gusti del pubblico, che si è distaccato dal teatro serio ed artistico per ricercare frivolezze e banalità.

Noi pensiamo tuttavia che il Borsa si sia troppo soffermato al lato esteriore e visibile del fenomeno, senza chiedersi se esso non abbia per avventura una cagione assai più intima: la mancanza cioè di ingegni capaci di produrre opere d'arte autentiche e di esercitare un salutare influsso sul gusto estetico della loro epoca.

Abbiamo avuto occasione di osservare più volte come sia l'opera di teatro a creare il pubblico, non già questo l'opera di teatro: e lo dimostra bastantemente il fatto che quando nella stessa Inghilterra, sono sorti scrittori quali il Pinero e lo Shaw a portare sulla scena qualche cosa di diverso dai soliti rancidi intingoli dei quali si accontentavano la masse

---

(1) *A. Filon — Le théâtre anglais* — Paris Calman Lévy 1896.
(2) *Mario Borsa* Il teatro inglese contemporaneo – Treves – Milano 1906. Cfr. anche sull'argomento: *M. Dekobra*: *La décadence du théâtre anglais* in La Revue a. 1910 n. 4 e 6.

affaccendate della City, le loro opere hanno ottenuto il suffragio di consensi entusiastici, e pur attraverso lotte e difficoltà non comuni, hanno reso celebri nei due mondi i nomi dei loro autori.

Ma per quanto fecondi, per quanto geniali, due o tre artisti — diciamo pure di primordine — non bastano a costituire un teatro, se essi non siano affiancati, sostenuti da una pleiade di autori di minore merito, ma di indiscussa sincerità e di largo ascendente sugli spettatori, e se quel che più conta — intorno all'opera loro non si produca spontaneamente quell'atmosfera artistica, quel movimento di progresso, quelle comunità di sforzi volti al medesimo fine, che soli possono giovare allo scopo.

Nulla o ben poco di tutto questo si è verificato in Inghilterra da due secoli a questa parte.

I nomi di Sheridan, di Byron, di Shelley, di Swinburne splendono come tanti fari isolati nella tenebra. Col secolo XIX comincia l'invasione francese capitanata da Scribe: il melodramma e la farsa imperano da sovrani sulla scena inglese per tutto il regno della Regina Vittoria. Intorno al 1890 col trionfo definitivo del naturalismo, un certo risveglio si nota anche fra gli scrittori di teatro: sorgono accanto al Pinero ed al Wilde il Jones, il Sutro, il Barrie, il Sims, il Benneth; mentre il teatro di idee si afferma con l'opera di G. B. Shaw di Chesterton e di J. Galsworthy. (1)

In un suo pregevole studio, il Meredith osserva (2) che il pubblico inglese ha in sè la base del comico, cioé una particolare stima del senso comune. Contro una tale affermazione insorge G. B. Shaw, sostenendo che gli inglesi, sia presi singolarmente, sia collettivamente, si distinguono per la loro mancanza di senso comune. Essi infatti apprezzano sopra ogni cosa il successo commerciale: e la mancanza di scrupoli unita alla ingenuitá di propositi "makes comedy impossible, because it would not seem like common sense at all if it were not self satisfiedly unconscious of its moral and inctelletuat bluntness,

---

(1) Cfr. sul movimento suaccennato *G. B. Shaw — Dramatics opinions and Essais* — London Constable — 1915 — *E. Gordon Craig: On the art of theatre* 1908 Loescher,

(2) *G. Meredith — An essay on Comedg* — Westminster — A. Constable e C. 1897.

whereas the function of comedy is to dispet such unconsciousness by turning the searchlight of the keenest moral and intellectual analysis right on to it „.

Nel paradosso dell'autore di *Candida* v'ha pure una parte di vero che serve a spiegare. come lo spirito degli autori d'oltre Manica sia piuttosto lontano dallo spirito della vera commedia, a mal grado che l'umorismo e la satira vantino nella letteratura inglese tradizione di primo ordine.

H. A. Jones

Vedete ad esempio *Henry Arthur Jones* (1) Cominciò anch'egli col melodramma (*Silver King*) per spingersi pian piano fino alla commedia satirica come in *The liars* (I bugiardi) *The hyppocrites* (Gli ipocriti) e *Michael and his lost Angel.* Lo sostenevano un ingegno pronto a cogliere dalla vita quotidiana i modelli per la sua arte, ed una natura assai più proclive a trar profitto dei progressi che, segnatamente in Francia, andava compiendo la commedia di costumi e di caratteri.

Egli è un puro inglese, è colto, intelligente; ha scritto dei libri di teorica quali " The renascence of the drama „, ha moltiplicato in saggi di riviste ed in conferenze i suoi allarmi intorno alle condizioni del teatro del suo paese. E le sue idee sono invero eccellenti. Pel Jones il teatro deve ritrarre la società quale é, ne deve studiare e riprodurre tutte le manifestazioni, tutte le classi e tutti i problemi.

Deve essere realista e presentare fedelmente il quadro della vita in una prospettiva critica ed educatrice. Senonchè quando si tratta di mettere in pratica questa teoria il Jones non riesce a liberarsi dal suo peccato d'origine che è quello di tutto il teatro inglese contemporaneo: l'artificiosità della trattazione e la sentimentalità della concezione. Strano

---

(1) H A Jones nacque nel Buckinghamshire nel 1851 — Non ebbe che una educazione sommaria e fu messo nel commercio La sua vocazione letteraria si manifestò con un lavoro recitato a Exeter nel 1878 dal titolo *Only round the Corner*. Ha dato in seguito: *Il re del danaro* (1882) *Santi e peccatori* (1884) *The Widdleman* (188.) *Tudah* (1890) *La danzatrice* (1891) *I Crociati* (1891) che l'autore fece rappresentare sul suo proprio teatro — (the Avenue theatre) *Il tentatore* (1893) *Il caso di Susanna la ribelle* (1894) *Michele e il suo angelo decaduto*, satira contro la vita clericale, (1896) *La commedia del birbanle* (1896) *I bugiardi* (1897) *Le manovre di Jane e Cornac Salub* (1899).

a dirsi, ma la patria di Dickens e di Thackeray, questi modelli di verità e di umanità, nutre in arte una predilezione spiccata per tutto ciò che è combinato in vista di un particolare scopo morale o sociale. E' lo *standard of live* che opera a suo malgrado anche sulle idee e che fa del popolo più volontario ed intraprendente della terra, il popolo altresì più schiavo della frase fatta, della *routine*, del pensiero imposto.

Ma dirà alcuno — e il fenomeno Shaw?

Il fenomeno Shaw, appunto perchè tale, sta a dimostrare l'esattezza di quanto sopra abbiamo osservato. La ribellione paradossale di un anarchico distruttore quale è costui non sarebbe concepibile in una Inghilterra meno osservante, meno puritana, meno attaccata a quei famosi principi contro i quali lo Shaw stesso tanto si accanisce.

Ascoltatelo piuttosto:

" Non troverete mai nulla di così cattivo o di così buono che un inglese non faccia, ma non troverete mai un inglese dalla parte del torto.

Egli tutto fa per un principio. Vi combatte per un principio patriottico; vi deruba per un principio d'affari; vi asservisce per un principio imperiale; appoggia il suo re per un principio di fedeltà e gli taglia la testa per un principio repubblicano. La sua parola d'ordine è: Dovere! Ed egli non dimentica mai che una nazione la quale permette che il suo dovere si metta in antagonismo coi propri interessi è perduta. „

Ma ritorniamo a sir Arthur Jones e al suo realismo da parata. Non v'è commedia di questo industriosissimo pittore della società inglese contemporanea, in cui non si riscontrino elementi di osservazione spassionata, e spunti di vita resi con vigoria di tocco. Ma con tutto il suo realismo spicciolo — secondo l'espressione del Borsa — egli non ci ha dato una sola commedia realista. (1)

Prendiamo, ad esempio, *I bugiardi*, che come commedia di caratteri è una delle cose sue più riu-

---

(1) G. B. Shaw dice di lui: "this writer has creative imagination, curious observation, inventive humour, simpathy and sincerity„.

scite. Vi è tratteggiato alla perfezione quel mondo frivolo e brillante che in tutti i paesi del mondo si è convenuto di chiamare *la buona società*. La protagonista della commedia, Lady Jessica Nepean, pur essendo per temperamento schiva dalla grande passione, si diverte a scherzare col fuoco, ed a far imbestialire il suo povero marito, che non sa comprendere la vita altrettanto leggermente. Che male c'è ch'essa faccia la civetta col maggiore Falkner, quando non lo ama? Colta in una situazione compromettente col suo maggiore, Jessica richiede, per salvarsi, il concorso di tutti i suoi amici, i quali moltiplicano le menzogne per farle piacere. Senonchè, a forza di ripetere la canzone, essa si innamora sul serio di Falkner, e starebbe per fuggire con lui, se un vecchio e saggio mondano non le dimostrasse il torto di una soluzione simile. Questo finale appassionato e semilacrimoso, cui giungiamo più per via d'intreccio che di logica, snatura tutta la commedia e ne diminuisce la portata.

In *Santi e peccatori*, un altro lavoro celebre del Jones, ad una pittura abbastanza efficace del mondo bottegaio di provincia, rigidamente bigotto, colle sue ipocrisie e le sue malignità, l'autore fa seguire una chiusa artificiosamente drammatica, anzi romantica, che tradisce la mano pesante dell'antico fabbricatore di melodrammi.

Per questo, una commedia di Jones, potrà avere la probabilità di tenere centinaia di sere il cartellone, ma non quella di passare alla storia letteraria del suo paese.

In realtà, e siamo in ciò d'accordo coi più spassionati critici, l'unico commediografo inglese del periodo realista, veramente degno di questo nome è *Arthur Wing Pinero*.

A. W. Pinero

Nella sua lunga e fortunosa carriera, l'autore di *The second mistress Thanqueray* registra abbastanza successi artistici per fondare durevolmente su di essi la sua fama di autore drammatico principe (1).

---

(1) Scrive di lui il Borsa: « Nonostante il nome e la discendenza portoghese è un londinese puro sangue. Suo padre era un *solicitor* e avreb-

Che cosa rappresenta l'opera di A. W. Pinero nel suo complesso? Una singolare accozzaglia di drammi psicologici, di commedie di costumi, e di farse tra il buffonesco e il paradossale. Chi volesse adoperarsi a ricercare una unità di pensiero e di temperamento in una congerie così varia e multiforme, perderebbe il suo tempo.

Il che significa che lo scrittore, pur essendo dotato di eminenti qualità artistiche, è lungi dal realizzare la figura del grande pensatore o del grande psicologo.

La sua ispirazione è frammentaria. Si ritrovano in lui tutte le diversità di intonazione e di umore dell'uomo capriccioso e dell'osservatore accidentale. Talvolta egli è profondo, umano, indagatore scrupoloso dei recessi inesplorati dell'anima, come ne *La seconda moglie*, ne *La casa in ordine*, in *Iris*; tal altra è superficiale, futile, distratto, come ne *Le amazzoni*, e in *Una moglie senza sorriso*. Volendo ad ogni costo cercare un concetto unitario nell'opera sua, può dirsi che i suoi lavori rappresentano un ritorno alla commedia di costumi, fatta di satira realistica mescolata di farsa. Egli sorprese perciò non poco, quando scrisse una commedia che finisce tragicamente come *La seconda signora Thanqueray*.

Una soluzione siffatta non corrisponde alla natura del suo temperamento, che nulla ha nel fondo di tra-

---

be voluto che anche il figlio percorresse la camera legale. Ma il giovane Arthur, a 19 anni, è nato nel 1855, diede un addio ai codici e si scritturò per una sterlina alla settimana in una compagnia drammatica di Edimburgh. Dopo un anno di noviziato, il Royal dell'Atene scozzese prese fuoco e il Pinero passò in un altro teatro di Liverpool e poi al Globe di Londra. Nel 1876 entrava nella compagnia di Irwing al Lyceum, ma sbagliava strada. Egli era un pessimo attore La sua ambizione era quella di scriver commedie. Comunicò infatti nel 1877 con dei *levers de rideau: Duecento sterline al mese. Cose passate. La scappata di Daisy* che gli fruttò milleduecento cinquanta lire, e l'incontro con Miss Myra Holme, un'abile e avvenente attrice, la quale doveva poi diventare sua moglie, fecero la sua fortuna. L'Irving lo incoraggiò: c'era in lui della stoffa. Ora è arcimilionario. Possiede un bellissimo palazzo in uno dei quartieri più eleganti di Londra; percepisce più di mezzo milione all'anno per diritti d'autore; viaggia; passa l'estate in Scandinavia, in Svizzera o in Italia; fa dello sport; frequenta la società, i clubs, le riunioni, i ricevimenti dov'è ricercatissimo e dove egli trova i tipi e le macchiette per le sue commedie. Ha tutta la compostezza di un borghese facoltoso; anche il volto sbarbato dall'occhio piccolo e nero come il carbone, dal sopracciglio sporgente a tettuccio e sempre foltissimo. Ma nella conversazione si avverte subito la vena sottile e quieta di un umorismo sapiente ».

gico o di violentemente drammatico. Analizzatore acuto e freddo di tipi e caratteri della società nella quale è chiamato a vivere, la sua forza — al dire del Borsa — è tutta affettiva. Se egli non pensa, egli sente vivamente coi suoi personaggi, e questo spiega come abbia potuto eccellere sia nella farsa sia nel dramma, dacchè egli penetra sempre e vive la vita delle sue creature sceniche, afferrandone e seguendone, per una raffinata sensibilitá, tutti i moti più indistinti dell'animo.

La sua maniera rivela l'indole della razza cui appartiene. Abbenchè l'amore, l'eterna molla, abbia in essi una parte preponderante, ci troveremmo assai imbarazzati a trascegliere dai suoi drammi una vera e propria scena d'amore. Del sentimento, del sentimentalismo anzi, quanto ne volete, ma amore nulla. O forse non si ama nel Regno Unito? Sì, ma si ama parlarne assai meno che da noi. Anche in questo i connazionali di Pinero rivelano la loro natura pratica e sorniona. Ciò fa sì che il teatro di questo scrittore non sia destinato ad avere troppe accoglienze fuori del mondo anglosassone, eccezion fatta per un paio appena di lavori, nei quali il virtuosissimo tecnico del drammaturgo è tale da incatenare a sè l'attenzione dell'uditorio.

E quì cade in acconico di osservare, come, contrariamente a quanto potrebbe far credere la tendenza realistica del Pinero, i lavori di lui siano di solito congegnati con tutte le risorse tecniche del vecchio repertorio, il che lo ha fatto chiamare, non a torto, il Dumas inglese (1).

Per quanto il Pinero non si picchi di posseder delle idee su tutto, come l'autore di *Demi-monde*, è evidente, tuttavia, che alcuni dei problemi sociali, che maggiormente si impongono all'attenzione del suo paese trovano in lui un interprete battagliero e convinto. Principale fra essi il femminismo. La questione della donna nei suoi rapporti con l'uomo e con la società, può dirsi in Inghilterra, un problema nazionale. E qui il Pinero si palesa risolutamente avveni-

---

(1) G. B. Shaw che non ha mai risparmiato il Pinero, scrive di lui: « Pinero is no interpreter of character, but simply an adroit describer of people as the ordinary man sees and judges them ».

rista, mostrando di credere (poich'egli non fa mai professione di fede esplicita) nella necessità di una equiparazione di diritti e di doveri fra i sessi. Un falso concetto di egoismo e di puritanismo condanna la femmina ad una minorità fisica e morale avviliente.

E per questo le principali figure femminili di lui: Paula Thanqueray, Nina Jesson, Iris Bellamy, sono o ribelli o vittime o rivoluzionarie.

In realtà le sue eroine subiscono quasi sempre all'ultimo atto una sentenza di morte o di ostracismo. Ma non importa. Grazie a lui la donna nel teatro inglese è divenuta più viva, più complessa. Essa non è più esclusivamente il giocattolo sentimentale, il bell'animale domestico dell'uomo. Essa ha una anima degna di studio e di elevazione, delle aspirazioni che si svegliano, una importanza sempre crescente e pericolosa.

Che altro è in fondo la seconda moglie di Sir Aubrey Tanqueray se non una vittima dei pregiudizi mondani? Essa fu, è vero, in passato una donna di costumi non corretti, ma il matrimonio lealmente contratto con Tanqueray ne fa una sposa sotto ogni riguardo irreprensibile. Ed ecco il vuoto si fa comunque intorno a lei, e la figlia istessa di suo marito la fugge e la umilia, mentre la vita coniugale si muta in un inferno senza requie. E quì il Pinero, non appagandosi della bella analisi psicologica da lui compiuta, vuole l'incidente melodrammatico, il colpo di scena. La figlia di Tanqueray va a fidanzarsi proprio con un giovane che era stato amante di Paula: le nozze, come ognun vede, sono impossibili, e la disgraziata donna non trova altro mezzo che il suicidio per troncare la situazione insostenibile.

The second mistress Tanqueray rivela il commediografo di razza. Scioltezza di movimenti, acutezza di osservazione, umanità di contrasti; ogni cosa vi è a suo posto, per produrre il migliore degli effetti. Peccato che, in fondo a tutto ciò si avverta sempre un che di combinato, di sforzato, che richiama l'uomo di mestiere, colui che ha molto letto e studiato l'opera altrui, e che quando si tratta di dar forma alle proprie impressioni dirette, non riesce interamente a scacciare il fantasma della cosa veduta o rammentata.

Analoghi difetti si riscontrano in *The house in order*, con qualche pregio in meno. Nina, seconda moglie del deputato Jenson (il Pinero l'ha con le seconde nozze), carattere leggero, sventato, ma generoso, è per tali motivi trascurata da tutti nella casa, ove non si cantano che le lodi di Annabella, la prima moglie, ed ove i parenti di questa spadroneggiano col consenso di Jenson, non risparmiando a Nina le peggiori umiliazioni. Accade, per il solito caso, che Nina venga in possesso di lettere, dalle quali risulta che quel fiore di virtù di Annabella tradiva il marito e gli aveva regalato un bastardo. Nina che ha buon cuore, tace. Il suo atto generoso, risaputo dal Jenson le riconcilia l'affetto di lui e le fa riprendere il posto usurpato nella casa.

La commedia non è scevra di ingenuità e di pesantezza: vero prototipo della commedia anglosassone, resiste per una felice pittura di costumi mondani e per la vena satirica che vi è profusa.

Non abbiamo motivo di preferirle Il *gaio Lord Quex* presentazione quasi cinica pel suo tempo, di una società viziosa in mezzo a cui si muove una furba impudente manicure; nè *Il dissoluto*, o *Dolce Lavanda*, o *La notoria signora Ebbsmith*.

Con l'andar del tempo il realismo di Pinero va sempre più cedendo ad una maniera che tiene ad un tempo della macchinosità romantica alla Sudermann e della ingenuità farsesca (1).

Iris rappresenta ancora un tentativo, in verità abbastanza riuscito, di descriver fondo ad un mutevole temperamento femminile, attraverso le peripezie di una vita turbinosa che conduce la protagonista ad oscillare continuamente tra un protettore ricco ed un amante povero per andar a finire coi fiori impuri che appassiscono nel fango di Piccadilly. Molta audacia, molta franchezza — per l'Inghilterra almeno — in questo caso tragico....

Da una diecina d'anni a questa parte, tuttavia, il magistrale Pinero sembra abbia perduto il segreto della vittoria. I suoi ultimi lavori, alcuni dei quali accolti ospitalmente, come sempre, fra noi, sono ben

---

(1) *Trelawny of the wells — Il razzo — La maestra Principessa e farfalla — Il salvataggio del signor Panmure* ecc.

povera cosa e farebbero credere all'esaurimento di quella vena che ha dato al teatro opere degne e sobriamente concepite. Gli è che, come osservammo in principio, fa difetto al Pinero un nucleo centrale saldo di ispirazione, cui riattaccare le file sparse dell'osservazione e dell'analisi. Un altro scrittore di teatro dopo una lenta e pertinace ascensione, è venuto nell'ultimo decennio a contendergli i favori del pubblico: G. B. Shaw. Ma di lui a suo tempo: conviene ora accennare di volo ad alcuni autori che non furono senza importanza nell'evoluzione del teatro inglese contemporaneo.

Stephen Philips (1866-1911) è poeta di notevole levatura e di temperamento moderno. Affida il suo nome a un *Erode* (1900) a *Ulisse* (1902) e ad una *Francesca da Rimini* (1), scritti in una forma smagliante pervasa di decadentismo.

Alfredo Sutro, volgarizzatore del Maeterlinck in Inghilterra, si dimostra, scrivendo, seguace del metodo psicologico: i suoi lavori principali *Le mura di Gerico*, *La fossa delle illusioni*, *Mollentrave sulle donne*, *Il perfetto amante*, si fanno anche notare per una certa novità di concetto nella satira. *H. Henry Davies*, non ha le qualità che seducono i critici, ma sa fare esattamente ciò che piace ai gusti sani e dolci del pubblico. Non troppo sentimento, non troppo spirito, una storia semplice raccontata piacevolmente e soprattutto abilmente, cioè coll'evitare i *clichés* troppo noti ed abusati (2).

M. Haddon Chambers si è guadagnato un posto al sole per mezzo di lavori sinceri ed ingegnosi. *Georges R. Sims* affida il suo nome ad un dramma militare discretamente congegnato: *The Second in command*; *Iohn Olivier Hobbes*, noto romanziero (M.me Craigie) si e affermata con *The Ambassador*: *M. L. Parker* è il favorito dei direttori di teatro ai quali fornisce dei lavori *interessanti*; e tralasciamo il Grundy, il Marshall, il Carson, l'Hope: scrittori fecondis-

---

(1) Cfr. sull'opera di Philips: *H. Davray* in Rev. d. Rev. 54-1905 *L. Gropello* in Nuova Ant. s. 4-19-1901 *S Gwinn* in Contemp. Rev. 79-1901 *A. Legar* in Correspond. n. s. 166 1901 *E. Savage* in *Westminst.* Rev. 156-1901 - *E. G. Streafeild* in Montly Rev. 2-1901 *Z. Vitale* in Riv. ital. 1901-3 — *T. de Wyzewa* in Rev. d. Mois. 5 p. 8. — 1902.

(2) « *M. Gorringes Necklacé* » « *Consine Kake* ».

simi ma al di sotto financo di quell'aurea mediocrità che regna oggidì sulle scene.

* * *

Un cenno meno fuggevole va fatto di un genere di teatro, che potrebbe in un certo senso chiamarsi prettamente inglese, in quanto si riattacca di lontano alle tradizioni dell'arte dickensiana. Di questo genere tra il fantastico e l'umoristico è maggior interprete lo scozzese *J. M. Barrie* (1860) assunto fra i suoi connazionali a larghissima fama per lo spirito, in verità abbastanza scipito delle sue commedie, e la vena innocentemente sarcastica del suo temperamento.

J. M. Barrie

I suoi lavori, che potrebbero ben chiamarsi scherzi scenici, rappresentano un misto di realtà e di allegoria, di fantasia buffonesca e di sentimentalità: il tutto intramezzato da spunti satirici vivaci e da facezie delicate. Così lo giudica Shaw:

" Mr. Barrie makes a pretty character as a milliner makes an bonnet, by matching materials, he has no eye for human character, only a keen sense for human qualities „. Le sue commedie più note sono: *Il piccolo Ministro*, *L'invitata a nozze*, *Quality Street*, *The admirable Crichton*, *Little Mary;* e per dare una idea approssimativa del loro genere, narriamo in breve l'argomento delle due ultime.

Crichton, è un servo: il maggiordomo di Lord Loam, un bizzarro gran signore, che ha la fisima della democrazia e fraternizza amorevolmente con la sua servitù, a gran dispetto della orgogliosa sua figliuola Lady Mary. Ora avviene che in seguito al naufragio del suo yacht, Lord Loam, Mary, Crichton è pochi altri, si rifugiano in un'isola deserta, ove le meravigliose qualità organizzatrici del saggio maggiordomo valgono assai più delle svaporate querimonie della sua padroncina. La filosofia di Crichton trionfa adunque sulle ragioni del sangue e del grado sociale, ed in questo è la significazione arguta e benevolmente rivoluzionaria della commedia.

Tutti ubbidiscono al novello Robinson; Mary se ne innamora. Salvati da una nave da guerra, e riaddotti in patria, i naufraghi riprendono le loro posi-

zioni rispettive: ma Crichton diventa un testimone insopportabile, lo comprende e si eclissa, non senza aver strappato a Mary l'amara constatazione: Ah! Crichton, voi siete il migliore fra tutti noi! „ .

Grazioso, non è vero? Peccato che l'autore abbia sciupato questo eccellente tema di commedia per l'abuso di partiti comici e di elementi da pantomina. Il Borsa vede in ciò una riprova di quell'elemento fanciullesco ch'egli attribuisce al Barrie: un ragazzo dallo sviluppo mancato.

La piccola Mary si svolge in una bottega di farmacista. Un vecchio sapiente ha inventato il mezzo di guarire gli inglesi dai loro mali ereditari. La sua piccola nipote Moira eredita la missione benefica, ch'ella compie col concorso di una misteriosa ed invisibile *little Mary*. La casa di Lady Plumleigh è letteralmente rinnovata dall'assistenza di Moira: tutti coloro che per un verso o per l'altro soffrivano, riprendono amore alla vita. Quale è il segreto di questo mutamento? Chi è questa inafferrabile Mary?

Nientemeno che... lo stomaco, da cui provengono tutti i mali, e tutti i beni degli inglesi.

Si direbbe uno scherzo, eppure è caricatura piacevole. Padrone della tecnica teatrale, il Barrie si diverte a commuovere, a divertire, a mistificare il pubblico, che non chiede di meglio, come ha fatto con la sua fiaba di *Peter Pan*.

Anche *W. S. Gilbert* è assurto in Inghilterra a larga fama per la sua produzione teatrale di carattere bizzarro ed umoristico.

Si ricordano di lui le ballate scherzose, le dolci chimere sceniche, il *Mikado*, il *Sullivan*, e tutto un repertorio burlesco attestante nel suo autore una fantasia giovane e fresca. Una delle sue produzioni recenti, più graziose ed applaudite, è *Il dilemma della fata*, ove ci aggiriamo non senza diletto, in un mondo pienamente fantastico, che ci richiama alla mente le migliori cose di Andersen.

Ma lo scrittore che in questo genere diremo così d'eccezione, ha trasportato tutta la sua personalità esuberante e geniale: l'autore che dell'ironia e del paradosso ha saputo farsi veramente un'arma tagliente per incidere a fondo le debolezze e le vanità di un mondo che, ancora in Inghilterra, ri-

scuote il massimo del rispetto e dell'estimazione, è indubbiamente *Oscar Wilde*, uno degli artisti più eminenti che abbia prodotto la letteratura, non inglese soltanto, ma europea (1).

Son appena pochi anni da che nei riguardi di quest'uomo più sciagurato che colpevole la vile canizza dei detrattori si è trovata imbelle di fronte all'insorgere della ammirazione serena dei posteri, che considerano l'arte e l'ingegno patrimonio intangibile dello spirito, non già connessi a considerazioni di falsa morale o a bassi scopi di denigrazione.

O. Wilde.

La vita di Oscar Wilde, per quanto legata possa essere alle idee da lui espresse, ci interessa assai meno di quanto lo potrebbero i caratteri tipografici nei quali è stampata questa o quella fra le sue opere.

Gli è che l'autore di *Intenzioni*, a malgrado del suo decadentismo raffinato, del suo spirito artistico esageratamente aristocratico, dell'ombra di cinismo sottile col quale tenta istintivamente di svalutare tutto quanto al mondo è più sacro e rispettato, o forse appunto per questo; risponde in maniera, purtroppo perfetta, al sentimento comune di tutti noi che aprimmo gli occhi alla vita in un'epoca di negazione beffarda e che dalla perdita di ogni fede religiosa cercammo rifugio nel culto di un estetismo raffinato.

Oscar Wilde, intelligenza duttile ed aperta a tutti i soffi della moderna cultura, è l'unico rappresentante, in Inghilterra, di quel periodo spirituale che dette alla

---

(1) Oscar Fingal O' Flahertie Wills Wilde nacque a Dublino il 16 Ottobre 1854. La sua vita appartiene ormai alla storia letteraria europea, il che ci dispensa dall'intrattenerci diffusamente sulle sue diverse peripezie. Prototipo del *dandy* inglese, scrittore raffinato, ammirato dai due mondi, egli ebbe il torto di incappare nella severità della morale inglese, fiancheggiata da una legge non meno inesorabile e finì la sua vita nella solitudine e nell'obbrobrio, dopo aver duramente espiato con due anni di carcere infamante le colpe di un pervertimento, più che altro morboso, della sua natura. Non è il caso di rammentare le sue opere, abbastanza numerose, in prosa e in versi, per le quali il suo nome vive e vivrà nel giusto giudizio dei posteri. I suoi lavori drammatici rappresentati sono: *Vera* (1883) *Lady Windermere 's fan* (1892) *A Woman of no importame* (1893) *Salome* (1893) *The ideal husband* (1895) *The importance of being earnest* (1895) *La Duchessa di Padova* (1908) Morì a Parigi il 30 Novembre 1900.

Da consultare: *A. Ransome: O. Wilde* — *Mercure de France* — *R. Sherard The story of. an unhappy friendship A. Gide* — *O. Wilde* — Mercure de Fr. Paris *J. Renaud* id — in Grande Revue 33 1901 — *C. Dietz* id in Pr. Jahr — 124 - 1906.

Francia Baudelaire Flaubert Verlaine, con l'ultima coorte di minori decadenti. Ciò serve in parte a spiegare il fenomeno di frenesia da cui fu invaso il Regno Unito di fronte all'audacia inconcepibile di questo giovane che osava proclamare l'abolizione del sentimento, e che facendosi discepolo della verità, andava a ricercarne le traccie nelle psicologie più complicate, anzi addirittura morbose, che trascinassero la loro noia di vivere tra i fasti della *high life* londinese. Questo conferisce a tutta l'opera del Wilde un sapore di artificioso, di malaticcio, un senso strano di paradossalità, qualche cosa di eccentrico, di iperbolico, nel quale più che l'*humour* inglese risentiamo l'amaro scherno di Heine, l'ansiosa intolleranza dell'autore de *I fiori del male.*

Con tutto ciò pochi artisti posseggono al pari di lui il dono di saper dire le cose più comuni in un certo modo che le fa apparir nuove ed originali. E' forse la grazia languida con la quale egli atteggia il periodo, o non piuttosto la semplicità studiata del suo stile, prezioso insieme e puerile, che ricorda il lungo studio da lui fatto dell'arte preraffaellita: o ancora il profumo sottile e misterioso del peccato che attira a lui insensibilmente, tenendoci sotto la suggestione dei suoi epigrammi ironici e dei suoi paradossi arguti, capaci di rivelare alla nostra intellettualità squarci profondi di pensiero e di vita?

In *De Profundis* Wilde ha detto: " Ciò che il paradosso era per me nella sfera dell'idea, la perversità lo divenne nel dominio della passione „.

I suoi paradossi non erano in fatto che verità poco familiari, tanto che molti di essi, oggi, sono persino divenuti dei luoghi comuni.

Ciò che dà loro un sapore è il particolare stato d'animo di chi li emette, stato d'animo che in Wilde dobbiamo credere fosse uno scetticismo sterile, quando non era addirittura un cinismo sconfortante. Del suo cinismo egli si è fatto, d'altronde, quasi una bandièra, quando ha definito il cinico come un essere che conosce il prezzo di tutto ed il valore di nulla: ed il sentimentale, come un essere che vede un valore assurdo in tutto e non sa il valore commerciale di niente. Egli ha anche scritto che non è immorale ciò che è turpe, ma ciò che è brutto.

Tale l'uomo tale l'artista: un esteta raffinato e prezioso, un ricercatore ozioso di sottigliezze psicologiche ed estetiche, di bisantinismi futili e di sensazioni squisite. Epperò quando leggiamo *De Profundis* o *La ballata del Carcere di Reading* e attraverso le espressioni lacerate di cordoglio cogliamo le traccie del supremo dolore che per la prima volta fa vibrare le corde della sua anima sconvolta, possiamo intendere appieno quale grande, maraviglioso artista sarebbe egli stato se da natura egli avesse appreso in tempo con tutti gli altri suoi doni, quello della sensibilità umana e dolorosa.

Egli è glaciale invece. Rileggete i suoi drammi, scritti nel periodo aureo della sua vita, quando tutto serviva la sua prosperità e la sua gloria.

Nonostante i tesori di osservazione psicologica e di abilità tecnica che vi sono profusi, essi rimarranno sempre delle opere d'eccezione, apprezzabili da una ristretta categoria di intellettuali: fiori bizzarri il cui profumo dà l'ebbrezza o le vertigini. Pure, il Wilde possedeva come pochi il senso naturale della scena, quell'arte per la quale ogni personaggio, ogni contrasto prendono immediatamente il loro rilievo necessario, sono presentati – come si direbbe nel gergo matematico – in funzione di vita.

Guardate *Il ventaglio di Lady Windermere*. Che cosa gli manca per essere considerato una commedia tradizionale, col suo normale intreccio che si svolge progressivamente nei quattro atti dai quali è composto? Pure a ben osservarlo ci accorgiamo che quei sentimenti umani, che in esso sono in gioco, sono ben lungi dal trovar rispondenza profonda nell'anima del suo autore, ma sono piuttosto presi a prestito dal suo spirito di imitazione e dalla sua sensibilità estetica.

Terminata la lettura, noi diveniamo ben certi che queste donne onorate, questi gentiluomini, questa gente comune insomma, sono ben lungi dall'interessare l'anima di Wilde, bensì sono tutto al più il pretesto perchè egli possa fare sfoggio sulla scena di qualche aforisma singolare o di qualche concezione beffarda sulla vita. Tuttavia se il Wilde non si commuove, possiede tale abilità scenica da non farcene quasi accorgere.

Come potrebbero toccarlo. del resto, le angoscie della giovine e gentile lady Windermere, che crede il proprio marito stregato da una bella avventuriera, la signora Erlynne, ignorando ch'essa è la sua propria madre?

Costei, che abbandonò la figlia lattante ed il marito, per seguire una via di perdizione, si ripresenta ad un tratto nella vita della figlia, che la crede estinta, e la salva dall'irreparabile quando questa, credendosi tradita da lord Windermere, sta a sua volta per lasciare con un altro la casa maritale. Effetto di atavismo? Ritorni fortuiti? Potenza del destino? Dobbiamo forse dedurre che l'influsso di una madre, anche colpevole, anche assente, è sempre benefico? Il Wilde non ama pronunciarsi chiaramente su ciò. Egli espone, con la sua aria di superiorità disinvolta ed il suo stile dinoccolato, che non gli impediscono tuttavia di afferrare le situazioni veramente drammatiche. Egli le plasma a suo capriccio, tagliando le sue scene come potrebbe fare un sarto di gran marca per le giacchette dei suoi ricchi clienti, senza curarsi soverchiamente della logica o della verisimiglianza. E' chiaro che egli non è punto soddisfatto dei metodi e del significato di questi suoi primi lavori commerciali, e ch'egli scrive quasi per una specie di scommessa fatta con sè stesso. Fino all'apparizione di *The importance of being earnest* egli non divide i piaceri del *parterre*. Col successo di questa commedia egli provò veramente a sè stesso che le situazioni e l'intreccio non sono necessari alla riuscita di un lavoro, e scrisse un'opera che non riposa se non su giuochi di parole. Per questo essa sembra la migliore di tutte al suo biografo Ransome, che scrive: " Liberato dalla necessità di scrivere alcun dramma più serio della sua conversazione, egli conserva una unità di sentimento e di tono che mette questa commedia a un livello ben superiore. Pur essendo il più triviale dei suoi lavori mondani, è il solo che dia quel piacere intellettuale dal quale riconosciamo il bello. Se una sola volta questa trivialità si guastasse con un accento di passione, la bellezza dell'insieme svanirebbe ... E' appunto l'assenza di questo contrasto a fare di quest'opera una cosa squisita, singolare. Il riso che essa solleva è un riso di complicità. Noi ridiamo non delle persone della commedia,

ma insieme ad esse. *L'importanza di essere serio* sta ad una commedia ordinaria come una filigrana ad una coppa d'argento.

È evidente, tuttavia, che tra questi fantocci moderni, col loro vestire corretto, egli doveva sentirsi soffocato. Onde noi dobbiamo ritenere, ch'egli si trovasse meglio a suo agio nella rievocazione storico fantastica di un passato leggendario, sia essa *La duchessa di Padova*, o la incompleta *Tragedia fiorentina*, o meglio ancora *Salome*, da lui scritta in francese, e accarezzata evidentemente con altro interesse da quello che gli ispirava *Un marito ideale* o *Una donna qualunque*. *Salome*, è pur nella sua incompiutezza, nella sua voluta semplicità, un piccolo gioiello: una festa strana di luci e di ombre psicologighe, con insistenze ossessionanti di ritmi e brividi acuti di sensazioni allo stato primitivo, direi quasi selvaggio.

Nella calma voluttuosa ferocia della figlia d'Erodiade vibra tutta l'animalità della tigre fatta donna, mentre la vacillante crassa ebetudine del Tetrarca simbolizza facilmente il senso nativo di giustizia dell'anima mascolina, asservita bensì alle passioni dei sensi, ma pur capace di riprendersi, allorchè colpita da errore, condanna il piccolo corpo della danzatrice lasciva agli scudi.

Il dialogo si compone di piccole frasi staccate, quasi monche, che cadono come un languido stillicidio sopra una pietra, e talvolta sembrano divertirsi a riflettere, quasi in una miriade di specchi, un solo oggetto da molteplici punti di vista. Coteste frasi raggiungono il loro effetto per virtù di contrasto, e sembrano in perpetuo disaccordo con quello che dovrebbe essere il pensiero intimo dei personaggi.

Si ha così una specie di dramma potenziale, opposto al dramma cinetico, che non si esprime in azione, ma rimane insensibile all'azione stessa. Come non riconoscere in questo metodo l'influsso della maniera Maeterlinckiana? Il Wilde le conferisce tuttavia una impronta personale. È questa una delle caratteristiche del suo genio duttile e pieghevole, così incline al cosmopolitismo.

Quale che sia il valore delle sue opere, esse hanno, comunque, indirizzato in un certo senso l'evoluzione letteraria del suo tempo ed esercitano ancora un in-

flusso incalcolabile. Egli non ha lasciato alcuna forma letteraria quale l'aveva trovata.

Nel teatro, poi, ha provocato una trasformazione dell'allestimento scenico, ha richiamato uno spirito di commedia da secoli abolito, ha trovato nuovi impieghi al dialogo: e ben lo sa l'idolo del giorno: G. B. Shaw, che da Oscar Wilde molto ha appreso senza confessarlo.

Dell'autore di *Candida*, tuttavia, converrà trattare più oltre, per la sua natura di scrittore che lo fa il campione autentico, del teatro moderno di idee. Epperò facciamo qui punto.

9

Il teatro spagnolo: J Echegaray - A. Guimera - J. Dicenta - P. Galdòs - S. e J. Quintero - J. Benavente - ecc.

Nell'ultimo trentennio del secolo XIX° il teatro in Ispagna divide le sorti degli altri generi letterari, cioè una larvata decadenza. Dopo gli splendori del secolo d'oro; dopo Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderon de la Barca, sopravviene la foschia del settecento, rotta or sì or no da qualche pallido lampo che prende il nome di Ramon de la Cruz e di Fernandez de Moratin. Il romanticismo, che fu in Ispagna mero riflesso, dà al treatro Garcia Gutierrez, Zorrilla, Breton de Los Herreros e Tamayo y Baus, coi quali varchiamo la seconda metà del decorso secolo e ci addentriamo vieppiù nel deserto d'ogni ispirazione e d'ogni originalità di concezione. Da ben due secoli ormai l'iniziativa nelle lettere, come nelle arti e nelle scienze, è passata alla finitima Francia, nè la razza iberica si attenta di sottrarsi al comodo giogo, e di riprendere il suo posto d'avanguardia nel movimento intellettuale europeo.

" Les artistes espagnols — scrive il Lyonnet — retardent d'un bon quart de siècle pour le moins — et le pubblic sans se rendre compte de la chose, arrive à se désintéresser du drame et de la comédie, parce qu'ils ne correspondent plus à ses moeurs. Ce n'est qu' un vieux décalque pris sur un théâtre d'à côté, d'il y a quarante ans „ (2).

---

(1) Intorno al teatro spagnolo moderno possono consultarsi le seguenti opere: *Fritz Maurice Kelly. Bibliographie de l'histoire littér. espagnole* Paris - Alcan 1913 - idem. *Hist. de la littér. espagn.* Paris - Alcan - 1904 – *E. Mérimée Precis de la littér. espagn.* Paris - Garnier 1908. *Sanvisenti - Storia della lett.a spagn*, Milano Heopli 1907. *A. Morel Fatio et Rouanet Le théâtre espagnol.* - Paris 1900 -- *H. Lionnet. Le théâtre en Espagne et en Portugal.* Paris Ollendorff 1897 *D. A. Canovas del Castillo. Le théâtre espagnol contemporain.* Paris Leroux – *A. Gassier Le théâtre espagnol.* Paris. Ollendorff 1898 – *G. Hubbard Histoire de la littér. contemp. en Espagne,* — Paris. Charpentier. *L, Viel Castel Essai sur le théâtre espagnol* Paris. Charpentier. 1882 - *J. Yxart – L'art scènique en Espagne* (1894-96) *J. Frances Literatura espagnola contemporanea in Rivista de America* Ottobre 1912 – *I, l, Bertrand, Leon Tieck et le théâtre espagnol* Paris. Rieder. — *A. Morel. Fatio. Bibliographie critique du théâtre espagnol.* Paris 1912, – *E Mérimée: Précis de littérature espagnole* 1908 Garnier. Paris.

(2) *H. Lyonnet. Le théâtre en Espagne.* Paris. Ollendorf. 1897.

Questo a proposito dei pochi autori originali, che per gli altri, la maggioranza, vige il principio incontrastato, di appropriarsi senza scrupoli i lavori stranieri più in voga, rifondendo, rimpastando, alterando, senza neppur fare il nome dello scrittore saccheggiato. *L'amico Fritz* di Erkmann Chatrian, diviene così *El amigo Fritz* di D. Manuel Matoses, *Champignol malgré lui: El servicio obbligatorio* di D. Emilio Mario: è superfluo aggiungere che, generalmente, è sempre la parte più scadente e commerciale del repertorio a meritare gli onori della riduzione in lingua castigliana. Il pubblico spagnuolo ama il teatro per istinto, ma il decadimento della sua cultura e la mancanza di ingegni veramente poderosi, capaci di camminare sulle orme dei classici, ha fatto sì ch'esso divenisse facile preda dei raffazzonatori di mestiere.

Sarebbe tuttavia ingiusto il non constatare da un trentennio a questa parte, un movimento lento ma sicuro di progresso verso una migliore utilizzazione delle energie locali, per opera della generazione nuovissima, desiderosa di rinnovare i fastigi della gloriosa intellettualità spagnola.

Il movimento si disegna con Etchegaray, si colorisce con Guimera, y Codina, Dicenta, si fa vivo e dominante con Galdòs, Benavente, Rusinol, i Quintero: artisti tutti che insofferenti di andare a rimorchio di idee e di tendenze forestiere, si sforzano di riattaccarsi alla tradizione con spirito moderno, o quanto meno a porsi all'avanguardia delle correnti estetiche e di pensiero che, infrante le barriere di nazionalità, sembrano oggi accomunare gli scrittori di tutti i popoli nella ricerca del bello umano e universale.

José Etchegaray (1), dopo esser stato per due

---

(1) Don Iosè Etchegaray è nato a Madrid nel 1833 e morto nel 1916 Matematico insigne, professore, membro dell'Accademia, non esordì nel teatro che all'età di quaranta anni con commedie e drammi che ottennero gran successo: *El Libro Otalonario — Locura o santidad — trilogia — La Esposa del vengador* (1874) *La Ultima noche - En el puño de la espada* (1875) *En el pilar y en la cruz* (1878) *En el seno de la muerte* (1879 *Mar sin orillas* 1879) *La Muerte en los labios* 1880) *El gran Galeoto* (1881 *il suo capolavoro - Haraldo et Normando* (1881) *Conflitlo entro dos deberes* 1882) *Un milagro en Egipto* (1883) *Vita alegre y muerte triste* (1885) *Dos fanatismos* 1887 *Il figlio di Don Giovanni* (1892). *Il pazzo Dio* 1900questi due ultimi scroitti sotto l'influsso di

terzi della sua produzione il rappresentante in ritardo del romanticismo di Hugo e di Dumas. J. Etchegaray volge palesamente al naturalismo, preparando l'avvento di Guimera e di Dicenta, realisti pretti, di Galdòs. L'illustre autore degli *Episodios nacionales*, pur serbandosi realista nel fondo, accede innegabilmente al dramma di idee e di discussione: sulla quale via è avanzato dal Benavente, sensibile a tutti gli influssi delle moderne teorie estetiche, da Hauptmann ad Ibsen da d'Annunzio a Maeterlinck.

Il popolo spagnolo, va a buon dritto orgoglioso di questo scrittore il quale ha saputo nei suoi drammi esprimere in modo eloquente e vivace l'anima appassionata e sognatrice della sua razza.

Filosofo e pensatore profondo, Etchegaray giunse tardi al teatro, rivelandovi tuttavia un temperamento drammatico addestrato a tutte le astuzie della tecnica non meno che alle risorse dalla psicologia.

La natura del suo ingegno, e lo stato delle lettere nell'epoca in cui prese a scrivere lo conducevano ad abbracciare le tradizioni dei grandi romantici: si avverte tuttavia nelle sue opere che, prima di scriver drammi e di studiar le leggi del cuore umano, egli aveva pubblicato sulla filosofia scientifica opere ragguardevoli. Kantiano e determinista, egli procede con perfetta logica.

L'idea centrale del dramma dovè presentarsi al suo spirito come un imperativo categorico, che sarà a volte il sentimento spagnolo caratteristico del punto d'onore, a volte il bisogno innato di giustizia ch'è nel cuore umano, a volte la parola data a noi stessi. Intorno a questa idea centrale, così analoga al puro concetto vittorughiano (1) egli costruisce il suo intreccio, accumulando gli incidenti, prendendo nella vita di tutti i giorni i grandi elementi delle passioni

---

Ibsen. Ebbe tutti gli onori della gloria: l'Accademia, il premio Nobel (1905) il Toson d'oro,

Da consultare: H de Courzon Le theâtre de Etchegaray Nouvelle Revue A, 1912. nn. 98. 99. 100. 101. 102. 103 15 Genn. — Aprile, studio comprensivo. *A. Masi: J. E.* in Nuova Par. 3-1903-*Saint-Edme H* id-in Rev. d, Rev. 55-1905.

(1) Così lo giudica G. B. Shaw: "Etchegaray is apparently of the school of Schiller Victor Hugo aud Verdi, picturesque, tragic to the death, stowing us the beantiful and the heroic struggling either with blind destiny or with anu implacable idealisme wich mahes vengeance and jealousy points of honor.

umane. Egli propone così delle equazioni, nelle quali, secondo il sistema caro a Sardou e a Dumas figlio, elimina poco a poco le incognite fino alla soluzione finale, che è sempre nella logica dei caratteri e delle situazioni. (1)

Si è detto che Etchegaray ha fatto sopratutto dei melodrammi. C'è del vero in questa opinione, ma allora egli sarebbe un D'Ennery che scriva una lingua ammirevole ricca sonora, che abbia letto e meditato tutti i grandi filosofi e pensatori e che conosca a fondo la psicologia del cuore umano.

In realtà occorre risonoscere che se la passione e l'azione predominano nel suo teatro, ciò si deve in gran parte al fatto ch'esse fanno altrettanto nella vita nel popolo spagnolo. La impulsività è la molla che fa agire i personaggi nel quadro concepito dall'autore e che detta al dramma la soluzione meglio in rispondenza col carattere di questo. Alla fine tutto ciò che appariva oscuro si spiega, perchè soltanto allora viene in luce quella determinante sconosciuta, che l'autore ha preso quale punto di partenza e quale legge suprema dell'opera intiera. Un simile procedimento ha difetti non lievi, e soltanto uno spirito di osservatore sagace ed impassibile quale l'Etchegary avrebbe potuto neutralizzarne l'efficacia con una opera di analisi severa e scrupolosa. Ma, questo è da notarsi come caratteristica spiccata del suo *stile*, in lui l'analisi non prende mai il disopra, come suol avvenire nel nostro teatro moderno. Egli procede per analisi e per sintesi, ed è sempre la sintesi ad avere in sostanza l'ultima parola. Perchè in *Mancha que limpia*, Fernando assume su di sè il delitto di Matilde? Perchè *l'onore* gli impone di castigare con le proprie mani colei che ha ingannato la sua buona fede. L'idea dominante di *El Estigma* è che non importa il castigo degli uomini purchè il fallo commesso sia giustificato dalla propria coscienza: ciò significa altresì che non si è responsabili se non verso sè medesimi delle proprie promesse. Così l'eroe di questo dramma, che accettò il pubblico disonore pur sapen-

(1) Cfr. A. Bloch. Le théâtre espagnol à Paris. Revue d'art dramatique 5 Nov. 1898.

dosi innocente, non accetta la riabilitazione, quando essa è ottenuta a prezzo della divulgazione di un segreto, ch'egli aveva promesso di tener nascosto. (1) Per mezzo di questa concezione dell'onore come imperativo categorico, come mobile di tutti gli atti umani — scrive il Bloch Etchegaray si riattacca immediatamente ai drammaturghi dell'antico teatro, ai Lope de Vega e ai Calderon.

Il suo nuovo orientamento è verso un realismo più aspro nell'osservazione e nei mezzi. Il dramma *El loco Dios*, vale assai bene a segnare dimostrativamente i termini della sua evoluzione artistica. Egli solo col suo coraggio tranquillo e l'implacabile ed impeccabile logica che lo caratterizzano, poteva mettere sulla scena un soggetto così poco comune, come lo studio psicologico dello sviluppo della follia in un individuo che i circostanti credono un uomo di talento; Etchegaray solo poteva mostrare l'amore di una donna per un uomo, persistente anche quando colui che ne è oggetto è pazzo da legare, anche quando ella ha dovuto convincersene, e riconoscere un maniaco ed un monomane mistico nel pensatore al quale ella aveva dato il suo affetto.

Lo svolgimento di un simile dramma, perchè non cada nel terrore di un visita ad un manicomio qualunque, o nel ridicolo di una farsa grottesca, deve essere diretto da un pensatore e da un artista. In ciò soprattutto si mostra la potenza di deduzione di Echegaray. Non un istante il lavoro è monotono, non un istante l'interesse languisce: tanto egli ha saputo circondare i due protagonisti di figure vive che si armonizzano col quadro e lo completano.

Etchegaray ha una produzione multiforme, numerosa, ma che si compendia tutta, come si è detto, nell'esplicazioue di due o tre note fondamentali: predominio di una idea morale assoluta, struttura ferreamente logica dell'opera, ricchezza di osservazione psicologica e passionale.

J. Dicenta

Joaquim Dicenta deve la sua fortuna, principalmente, ad un dramma, conosciutissimo anche fuori di Spagna nelle interpretazioni

(1) Appartengono a questa prima maniera anche i drammi *Mariana. Il dubbio. Gran Galeoto, Le escalinada de un trono* per citare fra i più rinomati.

degli attori più celebri: *Juan José*. Il lavoro, che risale al 1895 fu assai discusso ed ammirato nella sua patria, ed ebbe il privilegio di suscitare i fulmini del clero, ancora potentissimo per ciò che riguarda le manifestazioni della letteratura teatrale. In realtà il *melodramma* di Dicenta non avrebbe meritato tanto onore. Costruito sul modello del teatro di D'Ennery, sulla base cioè di tutti i più vecchi motivi del repertorio, parve ai conterranei dell'autore un capolavoro del realismo, soltanto perchè egli osò mettervi in scena il camiciotto dell'operaio, farvi parlare degli artigiani, e svilupparvi delle perniciose tendenze rivoluzionarie nel senso peggiore della parola.

Ricordate? Juan Josè è un trovatello. Giovane e lavoratore, egli ha unito la sua vita a quella di Rosa, sigaraia, senonchè Paco, il padrone di Josè cerca di attirare a lui la ragazza col miraggio del lusso e della agiatezza. Josè lo insulta e perde l'impiego: miseria nera nella catapecchia. Una vicina di casa, Celestina, si incarica oltre a ciò di insinuare nell'animo di Josè sospetti sul conto di Rosa: di qui scene di gelosia tra i due amanti e rimproveri della donna a Josè di non esser buono a nulla. L'uomo perde la testa; ruba e si fa arrestare. Nulla più trattiene Rosa dal convolare fra le braccia di Paco. Ma la giustizia vendicatrice (?) dell'amante la colpisce e il dramma termina col duplice omicidio compiuto da Josè sfuggito alla galera. Si piange sull'omicida, si maledice il padrone, reo di tutte le infamie, e se ne conclude che gli operai diventano ladri ed assassini per colpa dei capitalisti che non si contentano di negar loro il pane, ma rubano loro perfino le donne amate!

Fortunatamente non tutta l'opera di Dicenta si compendia in questo dramma!

* * *

Con *Angel Guimera* e con *Felice y Codina* ci imbattiamo in un realismo meno infinto e più sostanziale; meno filosofico, ma più vicino ai sentimenti elementari dell'animo. Felice y Codina, morto a 50 anni nel 1897, affida il suo nome in special modo a *Dolorès*, damma d'ambiente popolare, ricco di emo-

zione e condotto con mezzi di una rara semplicità (1). Se l'azione vi ha una parte preponderante, vi circola pur sempre un soffio di quella poesia profonda che è l'essenza stessa dell'anima popolare spagnola, e della quale Angel Guimera è, interprete sommo nel dramma.

A. Guimera

Pronunciare il nome di Guimera (n. 1842) equivale tra noi a richiamare il ricordo di *Terra bassa*, pezzo di bravura di tutti gli artisti dal temperamento *drammatico*. Anche quì le caratteristiche, diremmo quasi stereotipate, del realismo spagnolo: passionalità esuberante, senso profondo delle distanze sociali, gelosia, ribellione dell'onore offeso, onta lavata nel sangue. Il poeta catalano, porta tuttavia nella sua maniera un tal senso di osservazione diretta, una tale virtù di sintesi, da elevare il fatto di cronaca ad alta significazione di bellezza umana, come per forza d'arte ha fatto il nostra Verga nella sua *Cavalleria*.

Che egli sia uno scrittore non volgare, lo proverebbe, del resto, la sua *Figlia del mare*, un idillio tragico poetico e toccante che ci ricorda l'immortale *On ne badine pas avec l'amour* di de Musset. Siamo in un villaggio peschereccio: una ragazza, raccolta in tenera età, dopo un naufragio, da un ricco pescatore, è vissuta accanto alla nipote di lui, vana civettuola ed altiera. Un giovane, Nicola, corteggia quest'ultima, la quale per nascondere i suoi ritrovi notturni con l'amante, ordina a costui di fingere amore per la povera abbandonata.

La figlia del mare apre il vergine cuore alla speranza; tanto più che Nicola si appassiona realmente di lei e vuol rompere con l'altra. Ma le maldicenze del villaggio conducono la poverina ad assistere, nascosta, al ritrovo. La rivale le grida in volto che ella fu corteggiata, ma non mai amata. Folle di disperazione, la figlia del mare uccide Nicola, e va a gettarsi nei flutti dai quali è uscita.

Ci sono delle espressioni sul mare — nota il Bloch — sullo schiudersi dell'amore nel cuore selvaggio della povera isolata, sull'amore nuovo che Ni-

---

(1) Il Codina è autore anche di commedie passate in repertorio, per la loro vivacità e la loro grazia, quali *Boca de fraile* ed altre.

cola prova per lei, che sono degne di un grande poeta, mentre lo svolgimento dell'intreccio è degno di drammaturgo di alta levatura. Angelo Guimera, tornando a chiedere ispirazione alla nota semplice ed eterna della natura, è un degno erede di Lope de Vega, di Calderon, un emulo di Etchegaray.

Tralasciando, per brevità, di accennare ad autori secondari quali il *Sellès* (1) e *Ceferino Palencia* (2) veniamo a dire di *Perez Galdos*, il maggior romanziere della Spagna contemporanea, la cui fama si asside incontrastata fra quelle dei cinque o sei artisti meglio rappresentativi d'Europa (3).

P. Galdòs

Il suo realismo non troppo vasto, a malgrado della estensione dei suoi monumentali *Episodios nacionales*, e la sua predilezione a descrivere il lato piccino delle cose, gli hanno valso il nome di Meissonnier della letteratura. Silenzioso per natura e per proposito, egli concentra tutte le proprie energie nel pensiero e nella osservazione. Ha tre avversioni: per gli oltramontani, per i monaci, e per le supremazie di casta; ciò che in Ispagna può passare per una audacia estrema. Ed infatti l'opera sua è tutta una battaglia contro i pregiudizi e la ristrettezza mentale di certi ambienti: contro la dedizione allo straniero, il misoneismo, e l'ordinamento politico e sociale propri ai suoi connazionali. Anticlericale e socialista fu detto, ma il suo è, se mai, un socialismo alla Giorgio Sand, cioè all'acqua di rose.

Per apprezzare le staffilate della sua satira e il colore oscuro delle sue pitture, occorre riferirsi ad una Spagna ancora fondamentalmente cattolica, intransigente con le nuove idee, patria della Santa Inquisizione ed ultimo rifugio degli *auto da fè* passati.

Così in *Doña Perfecta* (1897) uno dei suoi migliori lavori, tratto secondo al solito da un romanzo, egli personifica il fanatismo religioso in uno spirito ristretto di donna matura e provinciale. La figura della protagonista e quello di *Don Inocencio*, il prete poli-

---

(1) *Nodo gordiano.*

(2) *Espana. La corsa agli ostacoli. Il guardiano della casa. Carezze che uccidono.*

(3) Cfr. *E Martinenche. Le theâtre de P. Galdos* in Rev. du Mois 5 p. 32 — 1906 Lo stesso: *P. G.* in Espana moderna 1906 — juin — *San Carlos*: *P. G.* in Rev. d. rev. 36 — 1901.

ticante, astuto e cauto, sono tratteggiate da mano veramente maestra.

Il dramma scoppia intorno all'amore di Rosario, figlia di Doña Perfecta, pel cugino *Pepe Rey*, giovane imbevuto di idee moderne; il che, per l'ambiente provinciale, di Orbajosa, significa ateo e libertino. Per liberare la sua creatura da Pepe, la implacabile Donna non esita a ricorrere al sangue: il nipote è fatto ammazzare mentre tenta di rapire Rosario; una fine così tragica non sarebbe comprensibile se non rammentando la foga delle passioni religiose e politiche nei discendenti di Torquemada. *Electra* (1901) è anch'essa un attacco a fondo contro il clericalismo.

Il nocciolo del dramma è la menzogna detta da *Pantoja* ad Elettra, con la quale egli le fa credere che *Massimo*, il giovane da lei amato, è suo fratello. La fanciulla alla rivelazione terribile, perde momentaneamente la ragione e si fa condurre in un convento. Il lavoro non è privo di ingenuità e di artifici scenici.

Con *La De San Quentin* (1894) Perez Galdòs spezza una lancia contro i pregiudizi di casta, mostrandoci una bella vedova, ruinata che si invaghisce del figlio naturale di un suo parente; un semplice operaio, ma bel parlatore, gaio, svelto e vagamente socialista. Il giovane converte la contessa all'amore del lavoro e parte con lei per l'America, ove si sposeranno.

La commedia che, in certi tratti, ricorda il vecchio repertorio, non ha certo il valore di *Doña Perfecta* o dè *La Loca ne la Casa*, ma pur tuttavia è un'opera fra le più interessanti, che segna una tappa nella letteratura spagnola moderna.

Il dramma realista, come la commedia a tesi, vi sono sempre esistiti, ma fino al tentativo di Galdòs, mai si era sviluppata una teoria senza tirate sonore e monologhi eloquenti; mai si era visto una contessa sposare un operaio, socialista e figlio naturale. Nella commedia la teoria discende dall'azione stessa; essa non è declamatoria.

Mariucha (1903) segue la tradizione di *Electra* (1900) e di molte altre opere anteriori di Galdos. E' il pensiero de *La De San Quintin* un poco variata: la soppressione dei pregiudizi di casta e la fusione tra i grandi di nascita ed i grandi nobilitati dal la-

voro. *Mariucha* figlia del marchese de Alto Rey finisce con lo sposare il carbonaio Léon, al quale si sente legata da vincoli di simpatia: si potrà trovare alquanto monotona questa ripetizione di argomenti e di situazioni; ma devesi riflettere che il maggior valore artistico dei lavori del Galdós è nella pittura d'ambiente e nei particolari dell'osservazione psicologica.

* * *

Prima di venir a parlare di Giacinto Benavente col quale la produzione moderna spagnola assurge al suo vero massimo di originalità, di spirito, di intenzione artistica e filosofica; ci converrà dire di un'altra tendenza caratteristica, piuttosto semplicista, basata sulla naturalezza innocente, sul fascino di situazioni delicate; arte senza sforzo, ma servita mirabilmente da una forma moderata e discreta: e da una tecnica teatrale impeccabile, che ha ricevuto il suo maggior lustro dall'opera dei fratelli *Alvarez Quintero* (1).

S. e J. A. Quintero.

Or è una dozzina d'anni i pubblici europei crederono di assistere quasi ad una rivelazione, gustando pur nelle sbiadite traduzioni i più noti frutti dell'ingegno di questi scrittori, che avevano già dato al loro paese parecchie dozzine di commedie, juguetes comichos, caprichos litenarios, *saynetas*, entrèmes, in prosa e in versi.

La commedia all'acqua di rose, come potrebbe chiamarsi fra noi, vanta a Madrid una tradizione, un suo teatro, e suoi ferventi. Quello del teatro Lara, è un genere a parte, che trova la sua ragion d'essere essenzialmente locale, nello spirito di sentimentalismo tenero che alberga in fondo all'animo dello spagnolo più ardente. Che i prodotti di un simile genere possano reggere vittoriosamente all'esportazione sarebbe quasi incredibile se non si pensasse al dono prodigioso di vita che hanno ricevuto da natura i celebri fratelli, e che solleva taluna delle loro concezioni all'altezza di una vera opera d'arte. Pensate ad un amabile capric-

(1) Serafino — n. il 1871 — Giovachino n. il 1873

cio di Marivaux con una punta di passionalità alla de Musset ed avrete il genere di commedia dei Quintero, o meglio non avrete nulla, perchè non terrete alcun conto del loro sapore tutto locale che si riallaccia alla pura fonte della tradizione spagnola in fatto di costumi e di sentimenti, e che non è ultima causa della loro riuscita.

Si è mossa accusa agli autori sivigliani di un eccessivo ottimismo. E certo nessuna accusa è più fondata, quando si consideri che della vita essi non vedono deliberatamente se non il lato attraente o sereno.

La loro amabile filosofia, se di filosofia può parlarsi, consiste nel contrapporre al male innegabile ed ed inevitabile le risorse di una rassegnazione sorridente, a mostrare come ogni dolore contenga in sè medesimo elementi di consolazione, se non di letizia. Ma a lungo andare, codesto sistema di vedere le cose si trasforma in maniera. Al postutto essi riescono ben raramente a sollevarsi dal sentimentalismo al vero sentimento. Nello specchio alterato della loro sentimentalità tenera, passioni gelosie rivalità lutti appaiono come tante note in sordina, suoni evanescenti che si intrecciano e si confondono senza lasciare traccia.

Altrettanto è da dire della riproduzione dei costumi e dei caratteri: l'osservazione è fedele soltanto in apparenza: in realtà essa non nasconde ad un occhio esperto la sua natura superficiale e frivola, incapace di raggiungere la nota umana e profonda che si cela sotto le maschere mutevoli del volto. I due squisiti poeti — stavo per dire pittori — andalusi hanno dipinto nella loro opera gli ambienti ed i personaggi più diversi: ma le loro concezioni, in fondo, si possono ridurre ad una unità di tipo, ad una monotonia di costruzione, che finiscono con l'annoiare. Abbiamo stentato non poco ad accorgerci di questo; segno è che l'apparato esteriore delle loro commedie, fatto di poesia soavissima, di bontà tenera, di grazia profumata, non potrebbe essere più proprio a trarci in inganno.

Chi non ha presente fra noi la maliosa visione di *Anima allegra* (*El genio alegre*) portante il fresco sorriso della sua primavera, nel rigido *patio*

sacro alle elucubrazioni storiche di Don Eligio, ed e alle pie novene di Donna Mercedes? Chi non rammenta il suggestivo giardino di quel primo atto di *Las flores*, un gioiello di poesia delicata ed un modello insuperabile nella presentazione di tipi e di macchiette? E la caricatura amabile di quel padre con otto o dieci ragazze da maritare ne *Le fatiche d'Ercole*? Perchè un lato non indifferente dell'ingegno dei Quintero è quello di saperci presentare convenientemente la *macchietta*, di saper disegnare con brevi tratti grotteschi la figurina completa e vivente. V'ha tuttavia qualche lavoro che nella produzione sovente affrettata dei fecondi commediografi, riesce a sollevarsi per virtù di contenuto e a toccare con più d'arte e di sincerità qualche nota fondamentale dell'umana natura. *El amor que pasa* è tra essi. Basterebbe ai Quintero l'aver scritto quelle indimenticabili scene del secondo atto, in cui il bisogno d'amore sotto forma di aspirazione e di sogno fuggente proprio alle anime delle fanciulle d'ogni paese, è fissato in tratti magistrali e pervasi da una melanconia soavissima, per meritar un posto d'onore fra gli scrittori del teatro contemporaneo. Ed alla loro penna si deve ancora quella commedia gentile ed ardente che è *Malvaloca*, quella robusta e viva immagine di vita che sono *I galeoti*, quell'idillio così dolcemente sconsolato che è *Il fiore della vita*. E trascuriamo *Il centenario*, e *Pepita Reyer*, una pittura sentimentalmente commossa del mondo del teatro, ove due innamorati si dicono addio per sempre, e *Il chiaro di luna* e tante e tante altre.... Serafino e Gioacchino Quintero, hanno richiamato il teatro spagnolo, e non lo spagnolo soltanto, ad una encomiabile freschezza di impressioni, ad una maggiore intelligenza di quella poesia umile e celata che forma il fondo della nostra esistenza quotidiana: e per questo la riconoscenza di quanti amano ciò che è bello e ciò che è buono non potrà mai venir loro meno.

* * *

Non accenneremo se non di passaggio, al nome di *Miguel Etchegarray*, fratello di Josè ed autore di molte commedie di genere leggero (1) assai popolari in Ispagna per la vivace pittura dei costumi, e per l'amabile spirito caricaturistico onde sono pervase.

G. Benavente

E veniamo a dire di *Giacinto Benavente* (2), che è in certo modo l'autore di teatro meglio rappresentativo e veramente moderno della patria di Cervantes. Ciò che colpisce subito in questo scrittore è la rara facoltà di assimilarsi tutte le tendenze più recenti dell'arte contemporanea. Qualora si aggiunga a ciò un dono mirabile di osservazione diretta dalla vita, una padronanza della tecnica attinta ai migliori esempi del genere, ed un intuito sicuro della scena drammatica, potrà comprendersi di leggieri come egli sia riuscito pel suo paese un innovatore nel vero senso della parola. Come nella maggior parte degli autori d'oggi, occorre distinguere nella sua produzione due periodi.

Il primo si ispira decisamente al realismo allora dominante, e le sue tappe principali sono segnate da *El nido ajeno (*1894) *Gente conocida — El marido de la Tellez — La farandula — La comida de las fiéras — Lo cursi e La gata de angora*. Tutte queste opere sono ispirate dalla visione, diretta della realtà. Benavente vi si dimostra abile psicologo, di un gusto squisito, sottile, portato ad indagare il fondo di ogni tem-

---

(1) *La Monja Descalza, El ultimo drama, Cavidad* ecc.

(2) Jacinto Benavente è nato a Madrid nel 1866 ed ha rappresentato nel 1894 la sua prima commedia *El nido ajeno.* " No quiero hacer comedias para el pubblico, sino publico para mis comedias ,,. In questà divisa fiera è tutto il suo programma. Non è uno specialista, e la sua vocazione di autore drammatico è al tutto accidentale: una delle tante forme di attività che avrebbe potuto scegliere per dare sfogo al suo talento. Egli non compone: crea. La forza iniziale del suo lavoro è tuttavia interiore e procede dal di dentro al di fuori come germinazione, piuttosto che come cristallizazione. Chiarezza di intelligenza, coscienza di autocritico sono le virtù più familiari alla sua arte: le critiche più esatte sulle commedie di Benavente, provengono da Benavente stesso. Non è un erudito, ma è una delle poche intelligenze che nella Spagna attuale tengono perfettamente tracciato e compreso lo schema o quadro sinottico, come potrebbe chiamarsi, del processo intellettuale ed emozionale del mondo.

Ha pubblicato oltre le opere di teatro: *Cartas des mujeres. Figulinas, En Madrid y en varias casas.* E' membro della Real Academia Española.

peramento, a scorgere di preferenza la particolarità, la sfumatura, quale un immutabile micrologo del carattere. Egli riesce così a disegnare magnificamente a piccoli tratti, a toni discreti, nè sbiaditi nè appassionati, come era la regola nel teatro verista. Di più egli testimonia una sottomissione assoluta ai precetti della verisimiglianza, della naturalezza, della logica nella azione. Tutte questa qualità sono però poco spagnole: è il livellamento della cultura, l'europeizzamento del gusto, delle abitudini letterarie che si pronuncia nel teatro iberico come già era accaduto pel romanzo di Insua.

El nido ajeno è una bella commedia psicologica come avrebbe potuto scriverla un Portoriche un Giacosa o un Pinero: una cosa fine e squisita, tutta sfumature e sottintesi, tutta vibrazioni intime e profonde. Il problema che vi è prospettato non si solleva dalla cerchia delle possibilita pratiche, ma vi abbraccia tuttavia un notevole campo di osservazione e di sintesi.

Fino a che Maria era sola con Josè Luis, nella casa deserta e gelida, tra l'affetto sospettoso e gli umori lunatici del suo malaticcio marito, ella non si rendeva conto del sacrificio doloroso della sua vita. L'arrivo di Manuel, fratello di Josè Luis, sbarcato dell'America: ricco, sano, espansivo, bel parlatore, natura bisognosa di affetto e buona nell'anima, e che pertanto non è mai stato nelle grazie del germano, ha il potere di richiamare Maria ad un esame di coscienza. E' il sasso gettato nell'acqua tranquilla dello stagno che vi suscita ondate e ribollimento dal profondo. Ma Josè Luis con la chiaroveggenza dei gelosi e dei malati, intuisce a tempo la tempesta che va addensandosi nei due esseri e tronca bruscamente la loro intimità spirituale. Questo Josè Luis è antipaticissimo, ma dobbiamo convenire, in fondo, che egli agisce a tutela della sua proprietà: Manuel dunque lascierá la casa del fratello. Per sempre? " Para siempre, no — si corregge lui stesso — Hasta que seamos muy viejos y no quepan disconfianzas in recelos entre nosotros... Cuando no podamos dudar... ni de nosotros mismos... Entonces volveré a buscar un rincon donde morir en el nido ajeno ...

Il nido altrui! Guai a chi consciamente o inconsciamente vuol farsi nell'altrui il proprio nido!

La commedia è, come ho detto, bella, viva; opera di poesia e di verità. Non le mancano tuttavia i difetti, quali la prolissità, una certa tinta grigia uniforme, e l'intrusione di un sentimentalismo che guasta la sobrietà delle ultime scene. Un tal difetto è troppo insito alla maniera spagnola, perchè il Benavente, pur così moderno, riesca del tutto a liberarsene.

El marido de la Tellez (1897) è una pittura efficacissima dei costumi teatrali, che ci mostra al vivo le gelosie di una prima attrice famosa per il marito, comicuccio di poco conto, che in un dato momento riesce a segnalarsi ed a farsi applaudire. Se il disgraziato vuol farsi perdonare dalla moglie deve cedere: “ Me quieres mas obscuro, humilde y despreciado? No temas; no volveràn a aplaudirme. Ja ves que sacrificio porti, quien sabe? la gloria, el nombre... Pero vuelve a mirarme con cariño; vuelve a ser mi mujercita! „ La psicologia della commedia è assai fragile: non riesce a far dimenticare, tutto sommato, la *Flipote* di Lemaître.

Col dramma *Sacrificios*, con *La gobernadora*, *El primo roman*, *Alma triunfante*, si inizia una nuova èra per l'arte di Benavente. Le correnti create dal dramma di pensiero, agitanti vasti problemi morali ed umani si riflettono nell'opera di lui pur senza offuscare le qualità fondamentali del suo temperamento artistico. La sua arte si fa anzi, se è possibile, più duttile, più raffinata: il suo stile acquista cadenze più languide, la sua fantasia si sbizzarrisce in immagini più ricche e profumate. Assistiamo alla miglior fioritura di questo ingegno poetico e sentimentale, corretto dalla pratica costante delle maniere europee.

La natura di Benavente non è per il gran dramma, per il cozzo violento delle passioni individuali o collettive: egli è l'artista delle mezze tinte, delle ironie sottili, delle sensazioni smorzate. *La gobernadora* (1901) ambiente a parte — e l'ambiente locale ha in questa commedia un suo sapore particolare — ha doti di finezza e di spirito al tutto parigini: a tali risultati non è estraneo, crediamo, lo studio dei modelli francesi. La protagonista di questa commedia, moglie del governatore di una città, uomo debole e asser-

vito ai capricci di lei, è in realtá quella che muove tutti i fili della politica locale. L'intrigo si annoda intorno alla passione ch'ella suscita nel segretario del governo, alla rappresentazione di un dramma ardito, vietato dalla censura, e si conclude in una *plaza de toros*, ove tutto si accomoda felicemente per tutti, mercè il talento politico del segretario. Il governatore riceve una promozione, e l'altro promessa formale di adulterio da parte della donna agognata.

El hombrecito (1903) presenta una tesi abbastanza ardita pei costumi spagnoli, se non assolutamente nuova.

Nenè, una ragazza talmente seria da esser soprannominata *l'uomino*, ha un fratello che vorrebbe sposare una amica di Nenè benchè sia amante di una donna maritata. Nenè gli rimprovera la sua condotta, ma poi ella, a sua volta, si innamora di un uomo ammogliato e gli si dà in segreto. “ Ho imparato a vivere come gli altri — ella dice — accetto la vita... „

La noche del sabado è una tra le opere più significative di questo periodo. Con questo titolo il Benavente vuol designare il vero sabba di alcune anime d'elezione, che avendo sorpassato i limiti di ogni norma, di ogni disciplina positiva, vivono in un *aquelarre* infernale, senza rinunciare a rimaner santi, corretti, puri nell'opinione generale.

La scena si svolge in un ambiente di re in esilio, un luogo fantastico: sovrani decaduti, poeti, cortigiane, avventurieri: ciascuno ha colà suo reame, ridotto a sè medesimo, per regnarvi fieramente, secondo la sua legge, nel suo pieno individualismo.

Il romanzo scenico, come lo chiama l'autore, comincia in modo inatteso: al levar della tela un personaggio si avanza e legge un frammento in cui sono esposte le idee di fraternità, d'amore e di perfezione alle quali codesta gente si mostra attaccata: le scene successive si incaricano di mostrarci, con la forma ironica, amara, spirituale, propria al Benavente, quello che si nasconde sotto le apparenze. Come nella maggior parte delle opere di lui, vi sono scene movimentate, piene di personaggi, ricche di tipi, e di caratteri. Il terzo atto è di un effetto drammatico impensatamente intenso.

Un principe assassinato è recato sulla scena e la

polizia che giunge, trova gli astanti terrorizzati, i quali danzano egualmente intorno al cadavere, per lasciar credere ad un suicidio. L'azione d'insieme si frantuma in una quantità di derivazioni, come in *Paraître* di Donnay, che svolge una analoga tesi. Senonchè quì il Benavente si è mostrato un precursore.

In questi ultimi anni la più sconcertante varietà di forme e di tendenze è uscita dalla sua penna. Melanconie decadenti in *Sacrificios* e in *Alma triunfante*, nei quali si esalta l'alto valore della rinuncia; affermazioni di ardita libertà e di individualismo in *Amor de amar* e *La princesa Bebè;* poetiche evocazioni di anime e paesi remoti in *El dragon de fuego* e *La escuela de las princesas*; esaltazione della morale borghese in *Rosas de otòno*, ne *La fuerza bruta*, in *De cerca*; condanna acerba di questa medesima morale e disprezzo della sua ipocrisia in *Los malhechores del bien;* della sua lamentevole codardia in *Pòr las nubes*. Ed ancora, affermazione della pietà come suprema virtù femminile nella pietosa Carmen protagonista di *Mas fuerte que el amor*; riconoscimento dell'amor di madre come impulso centrale e onnipotente di tutta una vita di donna in *Señora ama* ed in *La losa de los suenos*; ingenuità convinta in *El principe que todo lo aprendiò en los libros;* non minor convinto scetticismo in *Todos somos unos*: tristezza nera in *Los ojos de los muertos*; allegria fragrante e naturale in *Al natural* e *Los intereses creados...*

La rappresentazione in Italia di questa ultima commedia ci ha appreso quale studio il Benavente abbia fatto della nostra commedia dell'arte. Una nuova concezione del teatro delle maschere vi è realizzata con una semplicità adorabile. Due abili imbroglioni ci danno la riprova del vecchio assioma secondo il quale il creditore è sempre il più interessato a che il proprio debitore rimanga a galla. Un riflesso della genialità goldoniana scherza fra le pagine del commediografo spagnolo: l'amore si fa lirica, suono, singhiozzo, tremolio fuggevole di astri nella notte. E Silvia canta:

La noche amorosa, sobra los amantes
tiende de su cielo el dosel nupcial.
La noche ha prendido sus claros diamantes
en el terciopelo de un cielo estival....

Il Benavente è anche autore di un *teatro fantastico* nel quale egli non dissimula l'influsso del Maeterlinck. Venti anni di una vita spiritualmente inquieta, di strana, sottile, raffinata elaborazione mentale troviamo raccolti in questa opera che reca nel sangue il pessimismo di una generazione moribonda seppellitasi col proprio disastro, ma serba nelle ali lo slancio di una generazione nuova ed ardita. " Es joven con nosotros — scrive di lui un critico (1) — porque ha sabito enterrar con dolor a sus viejos, y ahora puede, basado en el respeto que mostrò a las caducas realidades que se estaban muriendo cuando el naciò a la vida del arte, alegrarse con las nuevas flores que han nacido en su tronco, con tan fresco vigor come en los troncos nuevos „.

L'autore di *El nido ajeno*, onora non soltanto la patria di Calderon, ma il teatro europeo (2).

Tra i novissimi merita una particolare menzione *Santiago Rusiñol*, catalano, autore di *El indiano*, il suo capolavoro, *El mistico*, *La noche del amor*, *I savi di Villa Triste*. Pittore e poeta di rara sensibilità, egli porta nel teatro spagnolo un soffio di raffinatezza estetica, una speciale intensità di vita e di colore. È un *dilettante*, come osserva Manuel Bueno: e forse questo suo segreto desiderio di piacere a tutti ha compromesso talvolta la purezza della sua arte come nella *Notte dell'amore*. La sobria, viva, dolorosa commedia rusticana *El indiano*, ha tutte le caratteristiche della maniera del Rusiñol, realista su

(1) *G. Martinez Sierra — Introduccion al Teatro di G. B* Nelson and sons — Paris. Cfr. anche: S. D'Amico: *G. B.* in *Il teatro dei fantocci* — Vallecchi, Firenze, 1920.

(2) Tra gli autori recenti meritevoli di menzione, sono anche il Pinillos, crit'co dalle idee moderne, autore di un forte dramma: *El nuestro enemigo* applaudito anche in Italia; *F. Villegas Zeda*, critico anch'egli e scrittore finissimo, *Antonio M Viergol*, giornalista, autore tra altro, de *La Matadora*, *Ramon del Valle Inaluz* autore di due commedie barbare: *Aguila de blason* e *Romance de lobos*.

uno sfondo romantico, cruda e nervosa, con qualche accento melodrammatico, studio sociale e di ambiente, ove risuona talvolta un *couplet* (1). Lontana dai preconcetti religiosi e morali del dramma spagnolo, questa opera si riallaccia a quella di Guimera e y Codina: quadri di vita vissuta, caratteri e passioni. Si svolge nell'ambiente di emigranti. Anton torna povero in patria dopo molti anni di assenza. I suoi lo rinnegano; solo una che egli ha amato lo conforta. E la commedia si svolge piena di malinconia, lasciando in fondo alla nostra anima una amarezza sottile e disillusa.

(1) Cfr: *A. Ricciardi: S. Rusiñol* in I Novissimi — Roma — Luglio Agosto 1915

ENRICO IBSEN

1) Enrico Ibsen e il dramma scandinavo - B. Bjornson, A. Strindberg, G. Brandès, ecc.

Una figura sovrasta gigantesca tutta la seconda metà del secolo decimonono, simile a un erto e solingo promontorio che, circondato dalle acque, aderga fra le brume la sua cima sublime. L'opera drammatica del grande norvegese, conosciuta tardi fra noi, ha segnato l'inizio di una rivoluzione della quale risentiamo ancora vivi gli effetti e che è certo uno dei fenomeni più interessanti nell'evoluzione dell'arte e del pensiero contemporanei.

Il segreto della grandezza e del fascino di lui sta principalmente nell'aver egli rotto con le consuetudini che facevano del teatro un luogo di svago e di divertimento e nell'averlo ricondotto alle sue classiche funzioni di palestra del pensiero, per la divulgazione dei più alti problemi che interessino la vita individuale e sociale.

Il dramma è la forma della quale Ibsen si è servito per manifestare artisticamente le sue alate fantasie di poeta e le sue profonde convinzioni di pensatore, sentendola più di ogni altra adatta ad esprimere il suo temperamento evocatore, sintetico e materiato di contrasti umani. Egli non si appagò pertanto, di gettare nella consueta tradizionale formula i superbi fantasmi della sua mente, ma forte di quella originalità che conferisce il genio, pervenne a foggiarsi lo strumento meglio acconcio a render intelligibili i propri concetti. In codesto suo richiamare il teatro a funzioni così elevate e perspicue egli si riattacca direttamente ai grandi tragici greci ed a Guglielmo Shakespeare, che ne era stato il degno continuatore.

Una nuova tecnica ed una nuova estetica con lui sorge e si afferma, tale che, favorendolo il mutato indirizzo del pensiero, ne viene profondamente alterata la concezione del dramma in Europa.

Venendo a parlare oggi, ed anche sommariamente, del grande scrittore nordico, dopo che da tanti ed in tutti i suoi aspetti, ne è stata sviscerata la figura ed analizzata l'opera (1). sarebbe presunzione eccessiva il proporsi di dir cosa nuova. Ci studieremo pertanto di determinare la posizione di Enrico Ibsen di fronte all'indagine critica più recente, cominciando coll'accennare di volo alle vicende principali della sua vita come quelle che ci serviranno ad intendere viemmeglio l'evoluzione subita dal suo spirito.

---

(1) L. Berg: H. Ibsen und das Germanentum in der modernen litteratur (Berlin Hammer. 1887). O. Brahm: Ibsen, ein Essay (Berlin 1887. C. Freund). A. Ehrard: Ibsen et le théâtre contemporain (Paris. Lecène. 1892). A. von Haustein: Ibsen als idealist (Lepsig. 1897). E. Reich: Ibsen dramen (1900). L. Berg; Ibsen (1901). B. Litzmann: Ibsen dramen (Hamburg. Voss. 1901). Ph. Stein. H. Ibsen (Berlin, Elsner. 1901). C. Tissot Le drame Norvégien (Paris, Perrin 1893. S. Consoli. Letteratura norvegiana Milano, Hoepli) Ch. Sarolea. Ibsen. (Paris Nelson. 1892). G. M. Scalinger, Ibsen. (Napoli 1895). A. Boccardi. La donna nell'opera di Ibsen (1893) R. Doumic, De Scribe à Ibsen (Paris, Perrin). Shiavi: Ibseniana (1903) Napoli: Berteval: Ibsen (1912, Paris Perrin) Ossip Lourié La philosophie sociale dans le th. d'I. (Paris, Alcan 1900). P. Orano Ibsen, nei Moderni (vol. 1. Treves, Milano 1908). Bordeaux. Ibsen in Ames modernes op. cit. G. Lemaître. De l'influence récente des littératures nordiques nei Contemporains serie 6. (Paris 1892). B. Croce. Letteratura moderna scandinava (1892). H. Jaeger. H. Ibsen (Copenaghen, 1888). G. Brandès Moderne Geister (Francfurt 1888). L. Passarge H. Ibsen Leipsig, 1884). B. Shaw H. Ibsen, and ibsenianism. (London, 1892). G. Larroumet Nouvelles étud. de littér. et d'art (Paris. 1894). Louis Passarge. Studi su Peer Gynt. Th. De Wyzewa Ecrivains étrangers (Ibsen) G. Leneveu Ibsen e Maeterlink (Paris, Ollendorf) De Prozor. Prefazioni al Théâtre d'Ibsen. M. Cavalieri. Il signor Ibsen (Noi e il Mondo 1 Aprile 1914 n. 4). Bernardini Letterature scandinave. Paris Plon. 1894) V. Morello (N. Antologia a 1896 Colleville. Le théâtre moderne en Danemark (Paris). O. Weininger. Peer Gynt ed Ibse in Inntorno alle cose supreme. (Bocca Torino 1914). A. Fici: Il valore morale del teatro di E. I. in Nuova Parola a. 1907 n. 10. Scipio Slataper: Ibsen (Bocca ed. Torino — 1916). A. Cervesato In memoria d'Ibsen in Rivista di Roma a. 1910 fasc. 13. G. Boettecher: La femme dans le théâtre de Ibsen. in Revue du Mois a. 1912. juin. Il Conte Lao: L'opera di Ibsen Milano, Alfieri e Lacroix, 1913. Alcanter de Brahm, Critiques d'Ibsen Bibliothèque de la Critique, 1898 Paris. G. Belouin. Ibsen in Revue Universitaire n. 6 — A. 1898. G. Brandès: Ibsen en France. Revue des Revues a. 1897. n. 2, I. de Gaultier: Ibsen in Revue Blanche a. 1898 1 avril G. Dwelhauvers: H. I. et le pessimisme. L'ideé libre, Bruxelles 1902 W. Archer: L'imperialismo di I. in Nineenth. Cent. 61. 1907. Lo stesso in Fort. Rev. s. 86. 1909. E. Key: Ibsen femminista in Rev. d, Rev. 84 1910. L. Benneth, id. in Westm. Rev. 173, 1910. Orton W. A: Ethic of. I. in Westm. Rev. 174 1910 ecc.

Egli nacque nel 1828 a Skien, una piccola città della costa dove l'esistenza scorre monotona sotto la silenziosa coltre di neve e fu allevato nel rigido pietismo delle famiglie luterane, pesante duramente sopra i minimi atti della vita. Nel 1836 il padre di Ibsen conobbe un rovescio di fortuna, che non fu senza conseguenze per le future sorti del piccolo Enrico. Questi fu costretto difatti a rinunciare ben presto alla solitudine selvaggia dei suoi studi di storia e di teologia per farsi farmacista a Grimstadt. Pur pestando e filtrando, il giovinetto sedicenne ascoltava ed osservava. La rivoluzione ungherese del '48 destava i suoi primi entusiasmi patriottici ed umanitari. Da essi e dalla lettura attenta dei classici latini sbocciava il suo primo dramma: *Catilina* (1850) che, rifiutato dai teatri, vide la luce a sue spese.

Nel 1850 troviamo Ibsen alla università di Cristiania ove si lega di amicizia con Bjornson, con Lie e con Vinje, fondando con essi la rivista *Andrummer*. Il favore di un mecenate gli procurava il posto di direttore del teatro di Bergen, istituzione abbastanza modesta, ove egli rappresentava dello Shakespeare, dell'Holberg, dell'Ohlenschläger, dell'Heiberg e financo dei lavori suoi: *La notte di S. Giovanni* (1853) e *La signora Ingerd di Oestrot*: il suo primo grande dramma storico (1855). *La Festa di Solhaug* (1856), è il primo vero successo di Ibsen. Nel 1857 egli detta un'altro dramma storico: *Olaf, dalla corona di gigli*, poi parte per Cristiania, ove lo attende il posto di direttore di scena in quel teatro.

Nel frattempo sposa Susanna Thoresen, che doveva divenire l'angelo benefico di tutta la sua vita. A Cristiania, Ibsen incontrava alcuni ostacoli per varare i suoi drammi storici *I guerrieri di Helgoland* e *I pretendenti alla corona:* dei lavori a tesi con personaggi simbolici ed effondeva il suo animo amareggiato in una commedia atrocemente satirica: *La commedia dell'amore*. Pubblicata in una rassegna, quest'opera destò enorme scandalo nella timorata società norvegese e fu causa non ultima del disdegno onde Ibsen ha costantemente onorato la sua terra. La vita a Cristiania divenendogli intollerabile, egli ottiene dal governo un sussidio, e per la prima volta

nel 1864, egli, povero e sconosciuto parte verso le terre del sole.

Da Trieste a Venezia, da Venezia a Roma, egli cammina come in paese di sogno. La maestà ed il fascino della città eterna, il divino incanto della azzurra Partenope, fissano per sempre l'anima sua avida di luce, come Osvaldo degli *Spettri*; fanno dell'autore norvegese un autore europeo.

Colà, nella sola compagnia di sua moglie e di suo figlio, egli esprime le virtù e le debolezze dell'anima scandinava in due poemi denigratori fino alla ferocia, appassionati fino al libello, ed originali fino alla stranezza: *Brand* (1866) e *Peer Gynt* (1867).

Nel 1868 Ibsen ripara a Dresda ove pubblica nel 1869 una commedia: *L'Unione dei giovani*, rappresentata a Cristiania con successo contrastato; e finalmente nel 1873, dopo dieci anni di meditazioni, il lungo dramma filosofico in due parti: *Imperatore e Galileo*.

La Norvegia incominciava ad interessarsi al suo poeta: cosicchè quando egli, nel 1874, fece ritorno a Cristiania, vi fu accolto con testimonianze di stima e di considerazione. Ma il suo genio inquieto ed errabondo lo riconduceva fuor di patria, in traccia sempre di un appagamento che non giungeva mai. Comincia allora il periodo del ripiegamento in sè stesso e di un nuovo indirizzo per la sua arte.

Ne fanno fede le otto o dieci opere che costituiscono il teatro moderno di lui e che si partono da *Le colonne della società* (1877), per terminare in *Quando noi morti ci destiamo* (1900). Nel 1880 esce: *Casa di Bambola* e *Spettri* nel 1881. La meraviglia, l'indignazione dei pubblici tedeschi ed inglesi fu estrema. Le polemiche aspre dilagarono in tutta Europa, rivelando al mondo intellettuale il pensatore audace e l'uomo senza scrupoli. Nel 1882 Ibsen rispondeva alle requisitorie con un lavoro allegorico: *Un nemico del popolo*. Disilluso, scoraggiato intorno alla potenza della verità, egli scrive quella dolorosa commedia che è *L'anitra selvatica* (1884) e *La fattoria Rosmer* (1886). La celebritá venuta non senza fatica tempera alquanto il suo pessimismo: ce ne rendono edotti *La donna del mare* (1889) *Hedda Gabler* (1890) *Il costruttore Solness* (1892). Le ultime opere, (*Il piccolo*

Eyolf — John Gabriele Borkmann) scritte tra Monaco e Roma, nel perpetuo vagabondaggio di una anima solitaria e chiusa in sè stessa, si elevano ad un simbolismo più che mai tormentato; preannunciano le tenebre imminenti sulla sua tarda sera. Un mattino del Maggio 1906 la massiccia fronte pensosa si distende dolcemente, nel bacio supremo di quella morte, ch'essa aveva avuto sì amica. Chiudevasi il ciclo della vita mortale travagliata e s'iniziava quello della gloria imperitura, nella ammirazione commossa e reverente dei posteri.

* * *

L'attività artistica di Enrico Ibsen suol essere divisa in tre periodi. La distinzione è in fondo empirica, giacchè l'evoluzione del suo pensiero non si è compiuta sempre in modo chiaro e progressivo; la terremo tuttavia presente, in via precaria, come semplice punto di riferimento.

Il *primo* periodo, giovanile, va dal 50 al 66, data del suo primo viaggio all'estero ed è contrassegnato da una spiccata tendenza romantica, con prevalenza dell'elemento storico psicologico. Dal 66 al 73 l'arte di Ibsen sembra attraversare un singolare periodo mistico-simbolico, che costituisce quasi un ponte di passaggio al periodo ultimo e definitivo (73-900), caratterizzato da un procedimento esteriore realistico, e dalla importanza che in esso ottiene il fattore umano, accanto agli elementi di natura filosofica e sociale. Che a determinare una tale evoluzione dell'arte ibseniana abbiano potentemente contribuito le correnti naturaliste da essa attraversate in quel torno di tempo, è fatto che non ammette dubbio.

Come Bjornson, tuttavia, egli doveva conservare della sua esistenza passata, la preoccupazione costante della vita morale, e l'intimo senso della poesia primitiva. Verità e simbolismo: ecco le due forze che agirono inconsciamente sullo spirito di Ibsen e che sono le medesime, in fondo, ad informare il pensiero moderno. La grandezza dell'uomo e dell'artista sta nell'averle combinate in una sintesi possente e prima di lui sconosciuta, nell'averci rivelato, attraverso il *reale*, quel senso misterioso dell'*al di là*

inconoscibile da cui sembrano rampollare le radici stesse dei nostri moti, le germinazioni spontanee dei nostri pensieri.

A cardine fondamentale di tutto il suo sistema filosofico egli pone l'idea, platonicamente concepita come un mondo a sè stante, dotato di vita sua propria. Per mezzo dell'idea noi siamo introdotti nel regno dei puri concetti, il solo che valga, che abbia diritto ad esistere, ad affermare la sua vitalità.

Ed essa non tollera di essere suffragata dalla realtà per impregnarsi di esperienza, ma sta in alto chiusa e impenetrabile, come un predicato, come un postulato che non abbisogna di dimostrazione. È il Kantismo lirico, secondo che afferma un suo biografo (1); legge suprema cui il poeta condiziona tutto il mondo delle sue figure, quelle creature cui ha pur saputo conferire tanto fremito di vita. Ibsen non piange, non s'addolora, non ama. Egli vorrebbe potersi dare alla esistenza, la chiama e la desidera con il grido perpetuo di tutte le sue creature sacrificate giovani ed ardenti, ma non può amarla, non può lasciarsene compenetrare. Non sono nate nel suo cuore le creature della sua arte, ma nella sua durissima convinzione. Egli non conosce che una idea centrale, un fondamentale dissidio di verità e di bugia, di coraggio e pusillanimità, individuo e società, gioia e dolore gretto.

Questo che forma la sua grandezza forma anche la sua manchevolezza. Mondo povero il suo: dedotto e non indotto. Secchezza luterana e non comprensione cattolica. Leggendo e rileggendo Ibsen, vi prende una smania indicibile: aria! sangue! Riprendete Shakespeare (2).

Si è detto ch'egli, capovolgendo il concetto di Eschilo e di Sofocle, abbia sostituito al fato esteriore un fato interiore, ugualmente misterioso ed assoluto. E questo è vero, ma solo in parte.

" Noi siamo tutti dei simboli viventi — egli ha scritto. Tutto ciò che accade nella vita, avviene secondo certe leggi che si rendono sensibili, rappresentandole fedelmente. In questo senso io sono simbolista. Non altrimenti. „ I suoi lavori difatti, meglio che drammi,

---

(1) S. Slataper: *Ibsen*. Bocca Torino 1916. p. 216.
(2) id id p. 218.

sono testimonianze, gravi ed oscuri avvertimenti alla coscienza.

Questa specie di intuizione magnetica dell'al di là inesplorato delle anime, si è andata in lui sviluppando gradualmente ed armonicamente.

Il gruppo dei drammi del primo periodo, se si eccettui *La commedia dell'amore*, è infatti a fondo interamente storico. Il solo *Catilina* è d'ambiente romano: gli altri riproducono tutti fatti e vicende delle antiche cronache norvegesi. L'influsso dello Shakespeare e di Schiller vi é evidentissimo; ma la personalità futura del poeta vi traspare di già a non indubbi segni, quali sarebbero la prevalenza della tesi filosofico sociale sul fenomeno sentimentale, e la tendenza a giustificare i caratteri più dal punto di vista psicologico e storico che non da quello umano e passionale.

Catilina ci è rappresentato quale poteva concepirlo la fantasia di un ribelle alle tradizioni ed alle convinzioni comuni, e cioè un essere superiore in lotta perenne tra il sentimento disinteressato d'amor patrio, che lo conduceva a rimpiangere i bei tempi della repubblica, e i perniciosi legami del passato che lo facevano schiavo del vizio, della ambizione, e della lussuria. A palesar vieppiù stridente il contrasto ch'è nell'anima di Catilina, il poeta inventa quelle due magnifiche figure di Aurelia, la dolce e onesta consorte, e Furia, la Vestale sfrenata é carica d'odio, simbolo di nihilismo e di vendetta. Così Catilina, oscillando di continuo fra questi due poli che sono piuttosto in lui che fuori di lui, si apparecchia all'estrema viltà del tradimento, nobilitata dal poeta con tutti i fiori retorici del pentimento e del sacrificio. “ Tu cadrai trafitto per tuo volere, ma un'altra mano t'ucciderà „ è la profezia fatta a Catilina. Ed egli vorrà morire, poichè la luce si è fatta nella sua anima, e tutta la sua vita, con le sue selvagge aberrazioni, gli è dinnanzi come continua tempesta fra le tenebre. “ Le miti potenze del mattino mi rivedono buono, e tu Aurelia, tu mia luce, hai vinto col tuo amore lo spirito tenebroso della notte. „

Ci siamo indugiati alquanto su questo primo saggio scolastico ed imperfetto del grande scrittore norvegese, perchè in esso trovasi in germe tutta la sua

opera ulteriore. Noi vedremo sempre in questa, dei personaggi animati, come Catilina, da una grande idea in contrasto col loro passato, degli esseri disperati di aver vissuto la loro vita prima d'aver saputo comprenderla, e di essersi proposti il loro ideale troppo tardi: Brand che col suo rigidismo ha misconosciuto l'amore, Gynt, che insanamente si fece gioco dell'amore, Borkmann che dette in pasto l'amore alla ambizione, Rubek che lo sacrificò alla sua febbre di cerebralitá, avranno tutti egualmente tradito il sommo principio vitale, saranno passati accanto alla loro vera esistenza senza comprenderla; cadaveri viventi che non si desteranno dal loro sonno se non per precipitare nella notte più nera (1).

La castellana di Oëstrot mette in scena un tentativo che fece la Norvegia nel XVI secolo per riconquistare la sua libertà, tentativo cui si trovò immischiata tragicamente la signora Ingerd, norvegese pel sangue, pel dovere e per l'interesse, ma danese pel suo cuore di amante e di madre.

Poco è da dire de *La festa di Solhaug*, una leggenda popolare, non scevra di delicatezza, sceneggiata con tocchi di infinita poesia.

Coi *Guerrieri di Helgoland* siamo sempre in piena leggenda classica della Norvegia, qualche cosa come i Niebelungen della terra di re Gustavo.

Con questo dramma e con *I pretendenti alla corona*, che lumeggiano l'elezione al trono di Hakon Hakonson, Ibsen tocca veramente l'apogeo della sua maestria nel dramma storico, offrendo quadri di grande ricchezza, tutti penetrati da un alto concetto della politica e della vita sociale.

Le sue teorie, qualificate per utopistiche e pericolose, non erano fatte tuttavia per conciliargli le simpatie dei suoi connazionali. Doveva venire ben presto *La commedia dell'amore* a scavare un profondo abisso tra le angustie della loro ristretta concezione del mondo e le altezze sublimi del pensiero di lui, spaziante come uccello dei fiordi nel luminoso aere che sovrasta le nubi.

Il tono delle sue rievocazioni drammatico patriot-

---

(1) Berteval: *Ibsen*. Paris. Perrin 1912, pag. 23.

tiche era stato sino allora volutamente romantico, pur serbando fede inconcussa alle tradizioni e alla dignità storica.

La *Commedia dell'amore* è un che di mezzo tra la leggenda fantastica, il poema simbolico e la commedia puramente realistica. Se a qualche cosa essa fa pensare, è certo alle mirabili fantasie del de Musset, trapiantate nella terra delle brume e del sole di mezzanotte.

Così, in quest'opera, vediamo l'audace autore de *Le colonne della società*, levarsi per la prima volta, in tutta l'imponenza del suo pensiero ribelle e della sua arte potentemente scultoria contro quelle che un altro spirito nordico doveva chiamare le menzogne convenzionali della civiltà, e che dovevano costituire da allora innanzi i nemici agguerriti ed invisibili contro i quali egli avrebbe superbamente condotto la sua fatale e diuturna battaglia.

Ha mai veramente amato Enrico Ibsen?

Dovremmo arguire di sì, a giudicarne dalla pittura vivace ch'egli, caso abbastanza raro nei suoi drammi, ha tentato delle suesupreme e libere ebbrezze, alle quali fa riscontro tutto quanto di inceppante, di avviliente di prosaico han saputo accumulare l'ambiente e la tradizione sociale, per tarpare le ali a questo sublime affetto nel quale occorre ravvisare le radici istesse del bello e della intelligenza. Falk e Svanhilde sono gli arditi campioni, che nauseati delle pastoie ufficiali del fidanzamento e del matrimonio, aspirano con tutta l'energia alla libera unione dei loro spiriti. “ Non seguiamo il banale ufficio della chiesa della parrocchia — dice Falk. — Il fine dell'uomo è di essere indipendente, libero e sincero. Da noi l'amore ha cessato di essere una passione, è una scienza catalogata, una professione con le sue corporazioni e la sua bandiera! „ Ma quando si tratta di porre in atto con la fuga la loro magnifica ribellione, basta l'omelia di un rappresentante autorizzato della aborrita tradizione per mostrare agli amanti tutta l'inanità del loro atto.

Piuttosto che la morte lenta dell'amore nelle lacrime di una nube piovigginosa, Svanhild la superba eroina, desidera la sua morte in pieno mezzogiorno, quando più meravigliosamente il sole risplende. Falk

partirà solo, poich'egli ha compreso che il dovere è nella lotta e nella rinuncia, poiché quello che importa non è vivere secondo il proprio cuore, ma secondo la propria coscienza: partirà solo, utopista incorreggibile, cantando: Affonderà la mia paranza ardita. ma è tanto bello navigar così.

In tal modo questa trama fluttuante, irta di punti interrogativi, come di altrettante lacrime rilucenti, si risolve in un potente grido di angoscia e di speranza. — Il mondo vince: il mondo è il più forte — hanno giudicato i critici di corta vista. Non è il mondo ma l'amore a trionfare, l'amore che superando se stesso si eterna e si sublima.

Che s'egli invece di agitare le idee fondamentali dell'essere e di dettarne la risoluzione che appariva più ovvia al suo animo di poeta e di pensatore, avesse inteso a far opera di pura psicologia umana, avrebbe dovuto far sì che Falk e Svanhild rimanessero sordi ad ogni voce ammonitrice, salvo a rimpiangere poscia, svanita la fuggevole ebbrezza della gioventù, l'atto inconsiderato che li aveva spinti a violare le leggi della morale e della convivenza.

Ma non si chieda ad Ibsen il rispetto delle comuni leggi psicologiche ed umane (1).

Se così facessimo, correremmo rischio di non intendere una sillaba nei poemi filosofici che formano, — per dir così — il nocciolo centrale della sua opera matura.

I critici si sono affannati a porre in rilievo la dottrina che s'asconde sotto il velame delli versi strani, e a ricercarne le fonti letterarie e scientifiche. Errore. Ibsen — come ben nota lo Schiavi (2) — sta a sè: è l'espressione di un popolo che ad un dato momento si afferma superiore ad ogni altro nella energia della volontà.

Guardate *Brand*. Brand è — secondo ebbe a scrivere l'autore istesso — una magnifica cattedrale gotica eretta per l'idea. L'uomo è uno di quei profeti popolari che per obbedire all'imperativo categorico della loro co-

---

(1) Citiamo a titolo di curiosità l'opinione di M. Nordau, secondo la quale Ibsen sarebbe incapace di elaborare una sola idea netta, di comprendere una sola delle parole d'ordine che egli piazza quà e là nei suoi drammi

(2) *Ibseniana*. Roma, Calzone, 1903.

scienza, vivono di mortificazione e di penitenza. La sua vocazione sarà di predicare un Dio che non accetta compromessi, ma combatte fino allo sterminio la leggerezza, la debolezza, la demenza del cuore umano. Per rendersi degno della sua grazia, Brand abbandonerà con gioia quanto ha al mondo di più caro: negherà i conforti religiosi a sua madre morente, lascierà morire il suo piccolo nato, e la sua donna adorata. Farà alla folla il sacrificio della sua ambizione: ma il giorno in cui egli sta inaugurando la nuova e più vasta chiesa creata coi suoi sudori, si avvede di aver sostituito un'altra menzogna all'antica menzogna. Sprezzando i consigli degli interpreti della tradizione odiata, trascina il popolo con sè sulle vette inaccesse, offrendo a lui la rinunzia ed il martirio. Ma il popolo più non lo segue; il popolo mormora e lapida il profeta di sventura. Sanguinante, angosciato, sotto la neve che cade, egli rivolgerà la domanda suprema all'Essere che lo deluse: “ Rispondimi o Dio, nell'ora in cui la morte m'inghiotte: è sufficiente tutta la volontà di un uomo per conseguire una sola parte di salvezza? „ Ed una voce, dominando il fragore della valanga, gli risponde “ Dio è carità! „ Egli ha tutto sacrificato a Dio, ed ha fallito al suo scopo perchè non ha conosciuto Iddio.

Brand doveva essere una specie di *Jocelyn*, ma poi Ibsen preferì la forma drammatica, come la più acconcia ad esprimere le contraddizioni della sua anima tormentata fra l'istinto di ribellione ed il senso della rassegnazione all'inevitabile, tra l'aspirazione superba ad un avvenire di giustizia e di luce, e l'intima voce che lo ammoniva sconsolatamente, esser la verità e la giustizia accanto a noi, per poco che si sappiano cercare con cuore mondo e con mano misericordiosa.

Non è estraneo alla sua concezione l'influsso del famoso teosofo Soren Kierkegaard (1815-1855), nè quello di Goehe col suo *Fausto*.

I Norvegesi, fustigati a sangue dalla ironia implacabile del loro poeta, non ristettero tuttavia dall'ammirarlo: Giorgio Brandès, il grande critico danese, si era assunto l'incarico di rivelarlo e di divulgarne il genio. E venne *Peer Gynt*, il poema autobiografico di Ibsen, ove egli ha trasfuso le angoscie

della sua anima errante ed i più bei fantasmi del suo spirito plasticamente evocatore.

Peer Gynt è il contraltare, l'altra medaglia di *Brand*: il norvegese spensierato, gaio, imprevidente, che trascinato dalla sua follia errabonda, rompe i vincoli coi suoi, con la sua terra, con la sua infanzia, e parte pel paese degli spiriti, cioè la Città. Colà gli occorre accettarne le abitudini, le mode, i pregiudizi, cosa alla quale egli si ribella. Le follie ch'egli compie hanno compromesso tutto il futuro: morte le speranze, le illusioni, bisogna partire, ricominciare altrove un'altra vita. Ed egli la ricomincia al Marocco: la lotta per la vita condotta senza scrupoli lo ha arricchito: la sua credulità nell'amicizia lo ritorna povero. L'occasione gli si presenta ancora di realizzare il suo sogno, di diventare qualcuno. Un sorriso di donna distrugge la sua nuova fortuna.

E poi sono nuove scorribande, nell'Egitto, nel Sahara: passano altri vent'anni: è il ritorno al villaggio ove nessuno lo attende, poich'egli non seppe essere qualcuno, ed ha sciupato così la sua vita. La stessa Morte implacabile disprezza colui che non riuscì ad essere nè un peccatore nè un santo; che non fu grande nel male come non lo fu nel bene. Ma una sera egli si incontrerà in Solveig invecchiata, l'amore della sua infanzia; e questo amore che gli fece fare la sola buona azione della sua vita, gli darà, finalmente la pace eterna, nel grande sonno degli esseri.

Peer Gynt, come ben dice il Weininger (1), è un dramma di redenzione: la redenzione per mezzo dell'amore.

Ció che redime Peer Gynt non è già la vivente corporea Solveig, bensì la donna che vive in lui e che rappresenta la possibilità di pervenire alla coscienza di sé stesso. " L'uomo proietta nella donna il suo Io migliore e tutto quanto di sè stesso vorrebbe amare e non puó, perchè non esiste in lui separato e distinto, pervenendo con tale proiezione ad un rapporto spontaneo ed attivo con l'idea del Bello, del Buono e del Vero. „ Amore, vuol dire ritrovare sè stesso, per la via indiretta della donna.

---

(1) *Peer Gynt ed Ibsen* in *Intorno alle cose supreme* op. cit. pag. 9.

Di qui ha origine la inferiorità fatta alla donna e la gelosia dell'uomo (1). Tutta la grandezza morale di Ibsen sta — sempre secondo il Weininger — nel pretendere che l'uomo consideri la donna come essere autonomo e non solo come mezzo allo scopo. Ma a ciò il Nostro non arriverà che gradualmente. In *Peer Gynt* la donna non ha altro ufficio da quello di redentrice dell'uomo: essa serve a fargli conquistare il possesso del suo *io*. In questo senso il poema ibseniano potrebbe essere definito: “ la tragedia dell'uomo che cerca la sua anima. „

Paragonato a *Brand*, *Peer Gynt* lo supera per l'impreveduto e la grazia degli episodi, nonchè, per la sua profondità filosofica che ispirò a Grieg musiche di una soavità divina.

Senza abbandonare i suoi progetti di dramma su *Giuliano l'apostata*, Ibsen pubblicava nel 1869 una satira vivace e mordente della vita politica norvegese; intitolata *La lega dei giovani*. *Imperatore e Galileo* è il frutto di dieci anni di meditazioni profonde. Per quanto l'autore si sia in generale mantenuto fedele alla storia, egli volle simbolizzare nell'Imperatore Giuliano l'anima moderna, esitante tra la bellezza del paganesimo e l'austerità del cristianesimo, tra la vita d'azione e la vita di pensiero. Come tale, egli è un fratello in ispirito di *Brand* e di *Peer Gynt*, è un discendente diretto del pallido principe danese. È facile intuire l'importanza e lo splendore di questi drammi che Jacques Saint-Cère chiamava spiritualmente: “ injouables et injoués. „ Come forma essi fanno pensare al *Faust*, alle *Tentazione di Sant'Antonio* di Flaubert, a *Paracelsus* di Browning. L'azione ed i personaggi reali servono esclusivamentè di pretesto a discussioni ed a concezioni simboliche: il problema religioso è adombrato in *Brand*, quello vitale in *Peer Gynt*, quello politico in *Imperatore e Galileo*. Sarebbe vano quindi ricercare in questi tipi astratti uno sviluppo normale di caratteri: il che fa sì ch'essi producano alla lettura un senso accentuato di stan-

---

(1) “ Le donne non soffrono di gelosia. Sono soltanto invidiose o vendicative „.

chezza e di prolissità, senso che non proviamo, ad esempio, dinanzi al capolavoro goethiano.

Che intese dire Ibsen con la sua protesta? Alla fede religiosa, o per dir meglio al luteranesimo, egli rimprovera la ristrettezza mentale, il disprezzo della bellezza, il culto della vanità e la mancanza di compatimento per la povera natura umana. Deve inferirsi da ciò che le sue simpatie vadano verso il paganesimo, la religione di pura bellezza? Ciò non è verisimile, e d'altronde il paganesimo è passato, e ciò che è passato non si risuscita. Risulta assodato quindi, che Ibsen non ha alcuna soluzione da proporre al problema religioso.

Il divino, per Ibsen — scrive il conte de Prozor — è l'uomo nel suo sviluppo supremo, l'uomo-Dio. Seguace in ciò dello Schelling, egli fa della creatura umana l'archetipo preesistente alla evoluzione naturale e sociale, l'ideale che vive in ciascuno di noi, ma che noi non percepiamo fuori di noi se non deformato dalle contingenze della vita.

L'uomo *vero*, il campione della razza è quello che realizza *dentro di sé* il portato più sublime della specie. Purtroppo, però, esso non può realizzarlo se non per via di distruzione: e verrà il giorno in cui la possibilità stessa di raggiungere tale scopo apparirà ad Ibsen come una chimera. La sua religione dunque, se di religione può parlarsi, non rientra nell'ordine di alcun culto stabilito, a meno che non si voglia parlare di qualche pratica misteriosa di occultismo, e di sopranaturale alla quale egli prestava talvolta un orecchio attento e curioso.

* * *

Le accuse che egli rivolge alla società civile sono non meno varie e capitali. A suo giudizio, lo stato moderno tende precisamente ad ostacolare, in mille maniere, il libero sviluppo delle facoltà individuali.

Il militarismo rovina il pensiero, il suffragio universale è il trionfo della massa bruta, cioè degli imbecilli, l'ordinamento della famiglia, della scuola, con-

tribuiscono a fare dell'uomo un essere senza dignità e senza coscienza. (1)

Ad un tale stato di servaggio morale ed intellettuale egli contrappone l'affermazione della volontà. Occorre essere attivi. lavoratori, affermare senza riposo la pura essenza della propria anima. È detto in *Peer Gynt*: " Per riuscire nella vita, bisogna dimenticare il proprio io, non perderlo. „ Esclama Brand " Bisogna volere, volere l'impossibile, volere fino alla morte. „ E Stokmann: " L'uomo più potente è quello che è più solo. „

Come per la sua metafisica dell'amore, così in questa sua glorificazione della volontà egli si ispira direttamente dall'autore di *Il mondo come volontà e come rappresentazione*.

Una analisi più lunga ed approfondita delle fonti e dei concetti filosofici ibseniani, sarebbe fuor di luogo in questo studio. Per la loro stessa natura ermetica ed intellettuale, per il loro simbolismo sovente astratto ed indecifrabile, queste concezioni del grande pensatore nordico dovevano rimanere lettera morta per il gran pubblico europeo. Il problema della famiglia, della legge, della felicità, appassiona un più gran numero di persone che non il problema religioso e sociale.

Giunto alle soglie del cinquantesimo anno, Ibsen avverte l'imperativo categorico della sua coscienza che gli dimostra come egli si trovi ancora fuori della vera lizza ove si combattono le battaglie più cruente del secolo; e da uomo *di volontà*, quale si è sempre professato, egli trova il coraggio di rifare per la seconda volta il bilancio della sua vita.

Da questo suo ripiegamento nelle latèbre più intime della sua coscienza, accoppiato ad una osservazione più diretta di quel mondo *reale* ch'egli aveva fino allora tenuto in non cale, per ispaziare nel campo puro delle idee, esce la costruzione granitica del suo teatro moderno, ove sono simbolizzate in forma ardita e tangibile, originale e palpitante, le tragiche angoscie dell'anima contemporanea.

---

(1) « Et on appelle cela fraternitè? Combien Blanqui a-t-il raison de dire que la fraternité c'est l'impossibilité de tuer son frère. (*Ossip. Lourié*: *La phil. sociale dans les drames d'Ibsen* op. cit.)

* * *

Le colonne della società — *Casa di bambola* — *Gli spettri* — *Un Nemico del popolo* — *L'anitra selvatica* — *La fattoria Rosmer* — *La donna del mare* — *Hedda Gabler* — *Solness il costruttore* — *Il piccolo Eyolf* — *Gian Gabriele Borkmann* — *Quando noi morti ci destiamo* : dodici drammi o commedie compongono quel ciclo *realista* della produzione ibseibseniana, che fece in singolar modo la sua fama.

Egli aveva creduto fermamente che la guerra del 1870 avrebbe segnato il trionfo di quel terzo stato cui andavano i suoi voti ed avrebbe iniziato quella rivoluzione dello spirito umano ch'egli riteneva necessaria. Quando comprese che il mondo avrebbe continuato il suo corso consueto, la sua fede fu scossa fino alle midolle. Anni ed anni gli occorsero per rifare la sua educazione intellettuale e guardare la vita con quegli occhi meravigliati che abbiamo al risveglio da lunghe malattie o da supreme crisi del nostro pensiero. La prima impressione fu orribile. Il suo pessimismo a lungo temperato e compresso, disambientato, per così dire, in creazioni ove la fantasia aveva la massima parte, si attacca ora alla vita reale di tutti i giorni e vi affonda con voluttà straziante i denti acuti dell'ironia più spietata, del dileggio più sprezzante.

Le colonne della società, che ricordano fino al plagio *Il fallimento* di Bjornson furono un terribile *Giù le maschere!* In quattro atti di fattura ingegnosa e di vastità che rammenta i suoi precedenti lavori storici, Ibsen ci informa come il console Bernik sia potuto giungere alla considerazione ed al primo posto nella sua città natale. Nel fondo, egli è un essere senza coscienza, un avaro, e quasi un ladro : la sua anima non è altro — secondo la parola del Vangelo — che un sepolcro imbiancato. Con questa satira di insolenza altiera, scrive il Tissot (1) Ibsen faceva piazza pulita per le sue teorie successive.

(1) op. cit. pag. 106.

Casa di bambola è un secondo colpo di piccone recato alla duplicità della vita privata, alla menzogna che s'annida sotto le apparenze più rincuoranti. Non è ancor spenta nel mondo l'eco delle discussioni appassionate che accolsero la figura di Nora, abbandonante il marito ed i figli per seguire l'imperativo categorico della sua volontà. Jules Lemaître si è divertito a lungo con questa " improvvisata Giorgio Sand dei banchi di ghiaccio „ (1). Ha voluto Ibsen argomentare che il diritto verso sè stessi precede anche quello verso i propri figli innocenti? Certo, in Nora egli ha incarnato più che una realtà, il mistero della trasformazione necessaria per la donna, in Nora egli mostra come dovrebbe agire la donna e non come agisca. Con tutto ciò la commedia è di una semplicità e di un rigorismo logico veramente classici: la sua capacità emotiva, l'umanità delle sue figure non ha riscontro che in ben pochi drammi dell'Ibsen stesso e del teatro contemporaneo in genere. Data la conclusione cui voleva pervenire l'autore, della uguaglianza assoluta dei coniugi dinanzi al matrimonio, lo svolgimento doveva essere quello e non altro. Stuart Mill aveva compiuto il miracolo di far dimenticare all'autore di *Casa di bambola* tutti i concetti di rassegnazione e di virtù nel sacrifizio ch'egli aveva prestato sino allora alle sue eroine.

Ecco subito, d'altronde, le tristi conseguenze che minacciano le unioni male assortite, le quali non riposano sopra lo scambio liberamente contrattato di due spiriti, di due cuori liberamente eguali: *Spettri*: il malinteso perpetuo delle anime e dei sensi, il libertinaggio sfrenato sotto l'occhio tollerante dell'altro coniuge, le colpe dei padri che ricadono sui figli; Osvaldo che brancolando in preda alla paralisi che l'agghiaccia va ricercando angosciosamente il sole.

La catena si continua e si salda. È stato detto e ripetuto che il dramma è qui più che altro nell'anima

---

(1) Il Lemaître rivendica a G. Sand, la paternità delle idee ibseniane. Sta in fatto che Ibsen non la conosceva. Egli si è ispirato piuttosto a Soren Kierkegaard che scoprì l'individuo. « Possedersi per darsi », è la formula di Ibsen. Non è il principio dell'individualismo; forse della individualità (selbstbewusstzein). L'opera di lui non è antisociale e si uniforma alla massima Kantiana del diritto.

di Madama Alving, una fra le eroine più nobili e potenti uscite dalle viscere della verità. Il pauroso fato che si accanisce contro questa donna, colpendola in quel figlio al quale ella aveva immolato tutta la sua felicità, rinnova nell'anima nostra il tragico fremito della concezione sofoclea.

Non è soltanto l'idea della eredità fisiologica, idea scientifica e già banale ; è la visione di una individualità ristretta e soffocata da tutto ciò che ha esistito innanzi ad essa, tutto cio che è morto e che ritorna e che nell'individuo che si vorrebbe libero e vivente mostra doppiamente uno spettro.

La fatalità inconscia degli eventi si illumina così di una bellezza tutta ideale e simbolica che trascende le angustie delle nostre concezioni artistiche meschine, per ispaziare in un dominio di poesia solenne e suggestiva.

Un nemico del popolo è la risposta alle requisitorie indiscrete della stampa, sbizzarrentesi intorno alle sue ultime opere. Sotto l'allegoria leggera di un medico termale che scopre l'avvelenamento dell'acqua delle sorgenti, e vuole, a malgrado delle proteste dei comitati, informarne il pubblico, Ibsen raccontava la sua avventura.

Anch'egli aveva scoperto che le sorgenti morali della vita moderna sono avvelenate, e che una rivoluzione, una riforma almeno, erano necessarie ; ma d'altra parte egli non si attendeva nulla dal popolo, dalla massa incolta, la peggior nemica della verità e della libertà.

Una maggior riprova di ciò doveva darla con la concezione astrusa, ma di suprema bellezza, della sua *Anitra selvatica*, dove egli si vedeva costretto a concludere amaramente che la menzogna è necessaria alla società come l'aria ch'essa respira, e che tutti gli sforzi intesi a sradicarla dall'anima umana, sono costretti a naufragare. È impossibile immaginare impressione più desolante di quella che si riceve dalla lettura di quest'opera, dove non si incontrano che personaggi insignificanti, ma così furiosamente ridicoli, che il simbolismo prova pena a distaccarsi da una realtà così grandiosa nella sua gretta deformità. L'anima umana è come l'anitra addomesticata dalla famiglia Ekdal, che perde ogni nozione di luce e di

libertà: si abitua a vivere nelle tenebre quasi nel suo naturale dominio.

Come nulla salva gli animi ignoranti, così non v'è salute per le anime superiori. I protagonisti della *Fattoria Rosmer*, avendo tentato " l'una per amore, l'altro per calcolo, di sfuggire alle tradizioni della fede, della morale, della politica, del Cristianesimo, arriveranno a non poter più vivere „ e affranti da questa lotta contro un ambiente più forte di loro, andranno a cercare l'eterno riposo nel fondo di un torrente. " La notte nera, ecco quanto v'ha di migliore. La pace sia con voi. „

Il dramma è fra i più belli di Ibsen, di una emozione e di un calore poco comuni. Rebecca West, l'eroina, vi rappresenta il trionfo dell'individualismo nella sua feroce nobiltà, ma anche la possibilità, per la donna, di essere trasformata per l'opera e l'influenza dell'uomo.

Questa volta — scrive il Tissot - il ciclo era chiuso. La gangrena della menzogna ci uccide: la guarigione è a portata di mano ma non possiamo più ottenerla. Di fronte a tale scoperta, a tale pessimismo di opera in opera più tragico, una sola attitudine conveniva, il silenzio.

Continuando a scrivere, Ibsen doveva inevitabil mente ripetersi. *La donna del mare*, questo strano episodio di vita suggestiva e patologica, si risolve bruscamente, alla maniera ibseniana con l'affermazione di un principio tutto filosofico di libertà individuale.

Ellida che soggiace all'influsso misterioso del mare, per l'intermezzo di uno sconosciuto, è come al solito un simbolo, la testimonianza di una simpatia tutta romantica per l'ideale irrealizzabile, per quel *desiderio dell'infinito*, come lo chiama Wangel, che non è altro se non l'eterna Chimera del pellegrino Aroldo.

Quando si è divenuti esseri terrestri — conclude la donna – non si trova più la via che conduce al mare. Pur che siamo liberi. — E responsabili — aggiunge Wangel.

Non mentire con te stesso e cogli altri quello che realmente sei, se hai una vita ed un destino da compiere e tu ricerca in te questa vita e questo destino,

e compili senza esitazione e senza debolezze: questo è l'insegnamento che sembra scaturire dalla tesi ibseniana.

Ma *Hedda Gabler* , che, perduta la fede. volle vivere la sua vita fino alla feccia, secondo l'insegnamento ibseniano, se ne ritrae le ali ferite, riaprendo il ciclo delle eterne contraddizioni.

Con lei un'altra creatura nevrotica ed enimmatica sale la scena: una di quelle creature che sarebbe impossibile di intendere senza pensare a " ces étranges et fragiles petites choses du Nord „ come le chiama Maurice Barrès, che nate nel silenzio, hanno tuttavia pensato troppo, troppo sognato, e si sono, soprattutto troppo annoiate durante gli interminabili inverni boreali. Dei filosofi le hanno sviate, delle confidenze le hanno *blasées*: una specie di isterismo intellettuale si è impadronito delle loro teste, così poco fatte per le meditazioni (1). La gravidanza di Hedda è un altro tratto di audacia e di bellezza profonda nel processo dissolvitore di questa coscienza alterata: per non so quale intuito fisiologico, Ibsen pare qui affacciarsi sino all'oscura genesi dell'essere che, dolorosamente si rifiuta di nascere e protesta contro la vita nel seno materno (2).

V'ha in queste ultime opere dello scrittore qualche cosa di apocalittico, di angoscioso, di spasmodico che fa pensare alle visioni più stravaganti di Edgar Poe. Gli eventi prendono una strana apparenza di incubi. La natura sembra quasi cospirare con gli uomini, partecipando con tutto il peso di destini occulti alle crisi formidabili entro cui si dissolvono gli ultimi barlumi di ragione umana che albergano in queste anime angosciate.

Il grande sogno del vegliardo di Skien tramonta in un oceano rosso di porpora e di sangue.

Hedda Gabler la isterica, che nauseata da una pesante catena matrimoniale conchiude con un colpo di *revolver* alla tempia l'orribile sarcasmo della sua sterile vita; Solness il costruttore, che nel delirio implacabile della sua anima assetata di altezza, precipita dalle nuvole ove s'era sollevato con la sua

---

(1) Tissot. op. cit. p. 134.
(2) Bernardini, op. cit. p. 27

torre sublime; Gian Gabriele Borkmann, il michelangiolesco atleta della follia che per otto anni misura dì e notte a gran passi la stanza ove termina di corrompersi il suo cervello ammalato di grandezze irrealizzabili: tutti questi esseri superiori che avendo voluto esser loro stessi fino alla fine, muoiono vittime di quel Fato cieco che compie il male per il bene, spettacolo insigne di pietà e di ammirazione, segnano le tappe progressive del tormentato pensiero, che obbligato a difendere giorno per giorno le sue idee contro le smentite della realtà, è giunto un giorno a doverle difendere financo contro il proprio dubbio.

Ed ecco il canto del cigno: *Quando noi morti ci destiamo*, smisurata pietra sepolcrale, che come un sigillo di dolore imperituro chiude l'attività letteraria del titano nordico.

Lo scultore Rubeck, incontrandosi di nuovo con Irene, la donna che gli ispirò l'unico suo capolavoro, e ch'egli lasciò sfuggirsi invasato dalla sua febbre cerebrale, prende piena coscienza del vuoto che la scomparsa di lei aveva fatto nella sua vità: egli aveva dimenticato che l'arte deve esaltare la natura e non sostituirsi ad essa; ed egli aveva già preferito alla vita, l'immagine della vita. Ora Irene, divenuta pazza, lo mette faccia a faccia col suo destino: l'impotenza di creare, e l'impossibilità in pari tempo di raggiungere la gioia; giacchè al momento in cui la vita lo sollecitava egli non aveva vissuto. E cosi mentre la moglie di Rubeck, emancipatasi, va diritta incontro alla vita, i due decidono in un istante di esaurire la loro somma di godimenti e si slanciano verso la resurrezione, che è poi la morte.

Ecco dunque l'ultima parola detta da Ibsen sul problema dei sessi: L'uomo uccide la donna, amandola, ma inaridisce anche in sé stesso la sorgente della vita superiore, poi ch'egli ha ucciso in Irene l'anima: ora devono entrambi rinascere alla vita superiore.

Come Rubeck, Ibsen ha cominciato col dubitare della esattezza dei suoi principi, si é compiaciuto di erigerli viventi innanzi a sè per il piacere di combatterli e di demolirli; poscia, dopo aver compreso che ogni verità assoluta rinserra una parte di errore, giunge a dubitare del suo stesso dubbio, il che, come aveva

già espresso nei *Pretendenti alla corona*, è la morte; peggio ancora, è il crepuscolo. Su questa suprema affermazione di impotenza egli chiude l'opera sua e nel tempo istesso la sua vita.

* * *

Abbiamo già veduto come la rivoluzione apportata da Ibsen nel campo delle idee proceda di pari passo con quella portata nella tecnica del dramma.

La scuola classica o realista, era sempre proceduta dal noto all'ignoto: posti i caratteri dei personaggi, aveva lasciato agli avvenimenti la cura di suscitare il conflitto e di determinare la catastrofe.

In Ibsen, al contrario, il dramma, derivante in genere dal contrasto di due concezioni morali o due ambienti sociali, è già nell'anima dei personaggi quando si leva la tela sul primo atto, sicchè l'azione scenica non costituisce che l'epilogo del dramma stesso. Si ha l'impressione di una matassa di pensiero che vada lentamente dipanandosi, man mano che le scene si succedono, fino a mettere a nudo il nocciolo centrale, che è poi l'idea primogenita dell'opera: quando siamo arrivati a questo punto il lavoro è finito. Tutto all'opposto si verifica nel procedimento realista; dove il concetto ispiratore risulta dal continuo avvilupparsi delle fila intorno ad una premessa iniziale.

Per ciò le azioni esteriori dei personaggi ibseniani sono — diremo così — l'esponente delle modificazioni che subisce il loro spirito; onde noi vediamo queste anime sotto tutte le loro faccie, *ma ad un sol momento della loro vita*. Da ciò proviene che sovente il motivo delle loro risoluzioni estreme ci sfugge e specie nelle ultime opere del Maestro, sia possibile distinguere un complesso di vicende materiali da un complesso di idee, non bene amalgamate fra loro, onde il vano affannarsi dei critici a voler ricercare sempre in ogni minimo gesto la rispondenza ad un concetto filosofico e simbolico che il più delle volte non esiste.

Ibsen — occorre ben metterlo in rilievo: non ha scritto pei filosofi, nè per gli artisti: ha scritto per un suo bisogno personale di espansione. Se noi vo-

gliamo comprenderlo — ben dice il Berteval (1) — dobbiamo cercar di rivivere in noi stessi il brivido creatore che egli deve aver provato nel dar forma tangibile alle sue concezioni; dobbiamo metterci nella condizione d'animo dell'artista, il quale, dal caos delle osservazioni estrae il fatto tipico, l'azione particolare, atta ad esprimere la sensazione suprema di gioia o di angoscia, di ansia o di ironia che nel suo spirito si va suscitando. Se noi seguiremo questo metodo, avvertiremo immancabilmente l'inutilità di tante spiegazioni di un simbolismo preciso alle quali si sono abbandonati i suoi esegeti.

Come altri artisti hanno portato la loro attenzione ed il loro studio alle cose dei sensi, Ibsen l'ha portata alle cose dell'anima. Egli vive nelle idee, come nel suo naturale elemento, e soltanto per mezzo delle idee è possibile spiegarlo.

Si muove accusa ed Ibsen di aver scritto dei lavori *a tesi.* Anche su questo occorre intenderci. Che cosa è *la tesi?* È la dimostrazione logica di un assunto. E con questo? Lasciamo rispondere per noi ad Émile Faguet: *Ce n'est pas la pièce à thèse qui est mauvaise — c'est la pièce qui n'est qu' une thèse.* Ora nel teatro di Ibsen c'è anche qualche altra cosa oltre la tesi: c'è nientemeno che la vita!

A parte tutto ciò, non ci sarebbe difficile dimostrare, sulla scorta di Ibsen stesso, che i suoi, piuttosto che lavori a tesi, dovrebbero esser chiamati lavori *a problema.* " Io non faccio che porre delle quesioni; la mia missione non è di rispondere. „

Le *tesi* di Ibsen rappresentano infatti sempre dei problemi particolari, dei casi concreti, ai quali il caratteristico orientamento del suo genio conferisce sempre o quasi sempre una portata che va al di là delle conseguenze immediate del fatto. Ibsen si serve — scrive l'Orano — dell'accadimento come di un semplice punto di partenza per agitare i fantasmi superbi della sua ideazione. Egli è tragico in essenza. È l'ipercriteca medesima che si fa dramma nel suo teatro.

Ciò non toglie che i migliori drammi del Maestro

---

(1) *Le Théâtre d'Ibsen.* Paris Perrin 1912.

siano quelli in cui egli, facendosi prendere la mano delle sue rare qualità di artista, ha lasciato i suoi personaggi vivere di vita propria, agire secondo le loro passioni e i loro istinti, sviluppando l'idea che egli aveva loro depositata nel cuore.

Che alcuni particolari abbiano altresì una intenzione simbolica; che la torre di Solness, la chiesa di Brand significhino la vetta del genio e una più alta forma di culto, poco importa, se quelli sono personaggi viventi. Si narra che ad un banchetto, l'attrice Costanza Brunn ebbe a dire al Poeta come nessuna *parte* le fosse accetta, quanto quelle create da lui. — Prego! — interruppe Ibsen asciutto — Io non scrivo *parti*: metto sulla scena uomini. — E v'ha perfino chi si è addossata la fatica di ricercare i modelli — sparsi per il mondo - sui quali egli ha ricalcato i suoi personaggi.

I particolari, talvolta sinanco esagerati, coi quali egli descrive l'ambiente e la figura fisica delle sue creature stanno a dimostrare, d'altronde, come la sua concezione, usa a spaziare nei vasti campi del pensiero, avesse radici profondamente realistiche ed umane.

Bisogna immaginarci che Ibsen si metta a comporre invasato del suo soggetto come da una idea fissa: ed allora egli vede tutto attraverso questa idea. Il dramma si anima, i personaggi stessi sono afferrati da questa vertigine d'immaginazione, e disconoscono il mondo reale, assorbiti anch'essi in quello del pensiero: divengono dei visionari, degli allucinati, dei pazzi. Il teatro di Ibsen formicola di pazzi, di ammalati, di allucinati, viventi fino alla febbre la loro vita snervante: la più singolare serra di orchidee mostruose che mente di giardiniere abbia potuto raccogliere. Ma, come osserva acutamente il Berteval, questi individui si sono elevati al di sopra del mondo reale.

Sottratti alla percezione dell'ambiente esteriore, essi vivono in una sfera di sogno, del loro solo pensiero: sono dei puri folli, come Parsifal, dei veggenti e degli ispiriti, ai quali converrebbe l'insegna che Ibsen stesso si diede: “ Sollevarsi sopra sè medesimo „.

E intorno a questi personaggi, che paiono il frutto di una immaginazione inferma, si agita un mondo

stranamente allucinato in cui i fatti non obbediscono più alle leggi fisiche, e la conclusione sembra in contraddizione con il dramma tutto intero, cosicchè noi non sappiamo più con certezza se Ibsen prenda partito per le idee che più ha proclamato.

Questo appare indubbio, che l'uomo il quale si agita, vive, soffre nei drammi del superbo veggente, non è nè l'uomo d'oggi, nè l'uomo di domani: è l'individuo svincolatosi dalle pastoie della sua esistenza sociale, del suo destino psichico, moventesi in tutta la pienezza delle sue energie anarchiche, in antagonismo con la stessa natura che lo ha espresso dal suo seno. “ Essere termine a loro stesse: ciò vogliono queste nature. Non veggono esse altro ideale fuori di quello che è raccolto ed ha fisionomia nel compimento delle loro medesime personalità „. Rinunciamo pertanto, noi, a penetrarle e a comprenderle, se non facciamo in modo di metterci dal medesimo punto di vista del suo creatore, se non armiamo i nostri occhi delle singolari lenti deformanti che egli ha posto alle loro pupille. Ibsen, come tutti i geni veramente universali, ha una faccia per i deboli di mente, per gli scempi; ed una per gli intelletti superiori, per gli iniziati.

Ognuno può scegliere la propria.

* * *

Nel suo geniale e penetrante saggio sul Maestro, ove egli riassume tutta la sua profonda acutezza di indagatore dei fenomeni moderni, Paolo Orano nega al grande trageda il carattere di pessimista (1). Secondo l'autore di *Discordie*, il pessimismo non sarebbe in lui un sistema, bensì, un metodo, una strada che trascina l'esploratore senza paure, noncurante di abissi, bramoso di mostruosi incontri, vorace di sapere, di vedere, di scoprire gli incanti, di volgersi poi agli umani seguaci col ridente viso bianco dagli occhi acuti senza moto, dalla fine bocca eternamente chiusa. Appunto perché una tra le pochissime nature d'eccezione, perchè asentimentale, Ibsen disconfinereb-

(1) I Moderni. — Vol. I. — Treves, Milano 1908.

be dai limiti convenuti del pessimo e dell'ottimo, anzi del bene e del male; ed il suo pessimismo sarebbe intellettualistico. Ma neppure questa formula soddisfa l'Orano, in quanto che la radice del pessimismo è la fibra debole, ed Ibsen è un superatore, come Nietzche, come Wagner, come Stirner. Vorrà dunque attribuire l'Orano una fibra debole anche a Schopenhauer? E se pocanzi aveva negato ad Ibsen il *sistema*, come può egli scrivere dipoi che " il Norvegese non viene come tanti altri alle porte del nulla o dell'amor di vivere dopo il suo lungo viaggio, ma il suo viaggio incomincia dischiudendosi la bronzea porta del male e la porta d'oro del bene, si chè ei parte di là ove arrivano gli altri? „

" Poniamo — aggiunge egli dipoi — che l'arte ibseniana sia passata nell'alveo pessimistico, ma non certo l'opera del grande norvegese mira a dimostrare la nullità di vivere, la vergognosa condanna del sentire „ Oh! dunque! Possiamo esser d'accordo con l'Orano nel ritenere che Ibsen non parta dall'idea preconcetta di un universo desideroso di annientamento, e ch'egli fin dalla prima giovinezza abbia vissuto i suoi sogni egoarchici con trasporto magnifico, e che per lui la vita non possa non avere un immenso valore, fino a identificarsi con la nemica vinta, il cui dolore sarà sempre l'argomento tentatore della intelligenza vincitrice. Questo è dunque l'operatore: egli ha la sua gioia; eccesso follia vertigine, sia pure, ma gioia. E la gioia è vita. Pure io temo che l'Orano nella trascinante persuasione della sua dialettica si sia lasciato andare troppo oltre. La negazione non può essere la gioia. Altrimenti noi saremmo costretti a riconoscere che lo spasimo di amara voluttà del suicida innanzi all'ombra che sta per liberarlo dalle angoscie terrene equivalga ad un inno alla vita.

Enrico Ibsen ha lungamente sperato in una umanità migliore, si è a lungo dibattuto nelle strette del reale, agitando come una bandiera e come una sfida la suprema visione dell'Io anarchico e redentore; ma ha dovuto, in sul termine della sua carriera mortale, convincersi che tra l'ideale creato dalla mente e le leggi inesorabili della natura e della società sarebbe stata una perenne antinomia.

Nel riconoscimento di questo insuperabile dissidio

e della perfetta inutilità della rivolta, è il senso finale e definitivo dell'opera del grande. Lo stesso Orano è obbligato a convenirne, quando dice che l'idea di liberazione, quella per la quale egli entrò terribile nei misteri affannosi della società, resta salva, nonostante la sconfitta suprema del principio. Ma questo è — o ci inganniamo — un mettere — l'Ibsen contro Ibsen stesso; un voler trovare ad ogni modo una conclusione idealistica in un'opera che trova appunto la sua maggior sorgente di grandezza nella mancanza di conclusione. Non è il difetto, bensì l'eccesso di ardore a condurre l'artista al punto di chiedersi come lo scettico Montaigne: *Que sçais-je? Qui suis-je?* Giunto al segno di dover dubitare di tutto e di tutti, financo di sè stesso; quando noi ci affannavamo ancora a cercare la verità nei suoi drammi, questo distruttore implacabile sapeva già che bisognava cercarla al di fuori delle sterili proteste e delle non meno vane querimonie, al di fuori degli stessi ideali irraggiungibili, in quell'alba superba e tragica di sangue e di lacrime che faceva dire a Rosmer “ Io non credo di poter vivere. Del resto non conosco nulla al mondo che valga la pena di vivere... „

Aver subito per cinquantanni l'indifferenza e poi l'ostilità dei suoi contemporanei, essersi conquistato passo a passo tra la fame ed i disagi il suo diritto di esistenza al sole; aver raggiunto finalmente, a coronamento di tanti sforzi, la gloria, l'ammirazione dei posteri per un'opera che rimarrà imperitura, e riconoscere infine che tutto fu inutile, e che la notte nera è ancor ciò che vi ha di migliore; è tragedia intima di tale potenza, di tale grandiosità che ci tiene ancora pensosi e reverenti innanzi all'ombra colossale del Grande scomparso.

Pure, a somiglianza delle nebbie che si levano umide e vaghe dai campi notturni, i fantasmi di pura bellezza ch'egli ha creato, le idealità supreme e vitali con cui egli ha dato più ampio respiro alla nostra coscienza, sorgono ad ammonirci della grandezza del suo sforzo. Quel criterio organico di unità interpretativa che egli rinunciò a trovare nei fatti della vita universale, si trovò miracolosamente raggiunto nella sua arte dolorosa suscitatrice ed evocatrice. Perisco-

no il filosofo e la vanità dei suoi sistemi, il Poeta e l'artista regnano imperituri sui secoli.

* * *

Come tutti i popoli giovani che, ad una svolta della loro esistenza vengano in contatto diretto con le grandi correnti intellettuali del secolo, la Norvegia si trovò ad avere negli ultimi cento anni una improvvisa e magnifica fioritura artistica. Il teatro sino allora negletto, si trovò portato di colpo da Ibsen e da Bjornson ad altezze insperate e quasi vertiginose, sì da improntare di sè un nuovo indirizzo artistico in tutto il restante d'Eurora.

B. Bjornson

Bjornstierne Bjornson (1) poeta, romanziere, drammaturgo, polemista, nella sua multiforme opera letteraria si presta a riassumere in sè, meglio di ogni altro, i caratteri ed il genio della sua razza, tal che il grande Brandès ebbe ragione di dire che, proclamare il suo nome, era agitare la bandiera della Norvegia.

Quattro anni appresso ad Ibsen, egli nasceva in Kirkne, borgo selvaggio e desolato, da un pastore evangelico, ed al pari dell'amico conobbe la rigidità dei principi protestanti e le crisi morali che imprimono alla mente una traccia indelebile. Al pari di lui venne giovane in Cristiania, ove prese parte al movimento intellettuale del paese con Jonas Lie, con Vinje, con lo storico Ernest Sars.

Il movimento letterario iniziato intorno al 30 da Wergeland, si andava esaurendo. Questo movimento

---

(1) Nato nel 1832, morto nel 1910.

Bibliografia: *C. Levi*. B. B. in Riv. teatr. it.na a 1910 fasc. 4, che na una bibliografia completa. *Bigeon M.*: *B. et son oeuvre* in *Revue de Paris* 1894 aprile. *G. Brandès*, *Ueber B.* in Zeit. 1900 n. 289. *R. Buchanam B. B.* in Contemp. Review 1872-73 n. 21. *Chr. Collin B. B.* - A. Langen Munchen 1903 in 8. pp. 194. *U. Ortensi* B. B. in la Nuova Parola Vol. III n. 2. febb. 1903. *E. Schuré B. B.* in Revue des deux mondes. 1870. t. 86. *E. Tissot: Le drame norvégien* op. cit. *E. Key* in *Revue*. a. 21 n. 11-1910. *S. Voiral*: *L'oeuvre de B. B.* in Nouvellè Revue a. 1910 n. 58, a. 31. *A. Bellessor*: B. B. in Revue de Paris a 1910, 9 jiullet. *I. Lescoffier*: *B. B.* in Revue de Paris. 1910 15 mai, 1 juin. *L. Maury*: *B. B.* in Revue Bleue a, 1910. 6 e 13 août *U. Ortensi*: *B. B*, in Emp. 17, 1903. *E. Auker*. id. in Contemp. Rev. 98, 1910. *G B. Bull*. id. in Rev. belg. s. 2, 59, 1910. *R. Mac Kray* id. in Fort. Rev. n. s. 89 1911. *R. D. Meyer*, id. in Deut. Rund. 144. 1910. *M. Muret* id. in Biblioth. Univ. 59, 1910. *M. Remusath* id. in Rev. d. Rev. 87. 1910. *S. Voiral*. id. in *Grande Revue* 61. 1910 *L. C. Willcox* id. N. Am. Rev 192, 1910.

corrispondente agli ideali campestri di Sand in Francia, e di Auerbach in Germania, aveva in Norvegia per cultori, oltre il Wergeland, il Gruntvig, il Sibbern, il Kierkegaard, e quell'aristocratico ed amaro Welhaven che Enrico Ibsen doveva prendere come modello, mentre Bjornson si sentiva più affine allo spirito gioioso ed ottimista di Wergeland.

L'intimità letteraria fra i due futuri capiscuola non durò più di tre anni. Dipoi essi furono tratti dai loro opposti temperamenti a militare in campi diversi, si combatterono ad oltranza, alternando come altrettante bòtte le loro opere: implacabilmente ma lealmente, come conveniva alle loro anime nobili, cui l'estremo della vita doveva serbare la dolce consolazione di veder i loro stessi figli uniti in un vincolo più saldo che la stessa morte. Ambedue direttori del teatro di Bergen, ambedue pensionati del governo in Italia, e poi, in patria, ambedue evocatori nella loro prima giovinezza delle tradizioni leggendarie della stirpe; ambedue soggetti ai medesimi influssi filosofici ed artistici dell'estero, ambedue nel medesimo tempo gloriosi: il cammino della loro esistenza intellettuale sembra sia stato guidato da un unico potente ritmo che conferisce al loro genio una strana ed intima parentela spirituale, pur lasciando interamente sussistere la profonda diversità del loro temperamento.

Ibsen è il pastore esaltato dalla solitudine, reso aspro dalla lotta diùturna contro gli altri e contro sè stesso, che, giudicando ben tosto ogni rivolta inutile si abbandona ad una aristocrazia sì orgogliosa da condurre all'isolamento ed al pessismo in ciò che v'ha di più orrendo e più tragicamente ribelle. E questo isolamento sviluppa la nozione della personalità, poichè l'uomo si sente allora solo di fronte all'umanità: un mondo in mezzo ad un mondo, secondo la definizione classica (1).

Bjornson non è soltanto l'agitatore di idee, ma *l'idealista* illuminato e convinto, colui che non rinnega il male della vita, ma sa trarre da esso un potente insegnamento: è l'uomo che avendo fede nei destini della creatura e nel predicato morale della

---

(1) Tissot, op. cit. pag. 22.

coscienza, a forza di esperienza e di riflessione è finalmente arrivato all'equilibrio morale e spirituale.

Se ad Ibsen conviene meglio il nome di pensatore, a Bjornson si adatta quello di fine osservatore, di psicologo profondo; il realismo non è per lui soltanto una veste esteriore presa a prestito, ma risponde al bisogno del suo spirito di riprodurre con la massima sincerità tutta la vita del suo paese nella molteplicità delle sue manifestazioni, e nella semplicità della sua espressione. Il suo studio è uno studio d'ambiente in cui l'animo umano è colto nella tenue gradazione del suo sviluppo ed in cui il pittore, il poeta e il moralista si fondono in un tutto armonico, che, se non fa difetto nei suoi drammi eroici, raggiunge la sua massima espressione nella novella campestre e nel romanzo (1).

In questa natura vergine e forte si aggirano degli uomini liberi ed energici, prostrati talvolta dalla contrarietà del destino, preoccupati sovente dai problemi del pensiero, ma dotati, come il loro poeta, della sete di sapere e pronti a riconoscere, senza false vergogne, di essersi ingannati e di aver errato. Che nel dipingere in tal guisa l'umanità il Bjornson non si sia lasciato guidare la mano dal fondamentale ottimismo del suo spirito, sarebbe difficile sostenere. Ma è altrettanto doveroso osservare come in nessun caso dalle sue pagine radiose di vita benefica e di bellezza morale, noi riceviamo l'impressione del manierato, del l'idilliaco stucchevole, quale si riceve ad esempio dai drammi di un Ohnet, o di un Feuillet.

Gli è che nello scrittore nordico l'artista ha il passo sul moralista, e che l'artista è dotato di tale penetrazione e di tale padronanza dei propri mezzi da foggiare il suo stesso ottimismo di sanguigno vigoroso e geniale a simiglianza della materia trattata.

Lungi pertanto dal contrapporsi, Ibsen e Bjornson si completano, come ha detto Brandès, simili agli eroi delle vecchie *saghe* scandinave: il re Sigurd e il re Eystein, che l'autore di *Leonarda* ha evocato nella sua possente trilogia drammatica.

---

(1) A. Moscariello, Prefaz. a *Leonarda*, Sonzogno, Milano 1902.

* * *

Il teatro fu la prima passione del giovane Bjornson: sono memorabili le lotte ch'ei sostenne in pro di un'arte drammatica norvegese contro il teatro danese allora imperante.

Un primo atto storico: *Fra le battaglie*, ebbe un lieto successo, cui tenne dietro quello del dramma in tre atti *Hulda*, ch'egli scrisse contemporaneamente a *Raggio di Sole*, *Synnöve Solbakken* ed *Arne*, i suoi migliori racconti della prima maniera, che lo resero celebre in breve in tutta Europa. S'inizia per il poeta l'epoca dei viaggi, interrotti da frequenti ritorni in patria, e da campagne virulente combattute nel giornalismo locale. Nel 60 finalmente egli parte per l'Italia. Il suo talento esotico, delicato ed un poco troppo moralizzante si schiude al magnifico sole di Roma e produce quell'opera grandiosa e geniale, in cui sono tratti non indegni di Shakespeare, che è la trilogia di *Re Sigurd il pazzo*. Nel 1864, tornato in patria, egli dà alla luce il dramma eroico *Il re Sverre* e *Maria Stuart in Scozia*. Di questo dramma scrive Brandès, che ognuno vi è psicologo, vi si studia, vi si esperimenta, come un medico potrebbe fare per una malattia. Nel 1865, mentre Bjornson è direttore del teatro di Cristianìa, si rappresentano *Gli sposi novelli*, un primo passo verso l'arte realista borghese della sua seconda maniera. Altri romanzi e poemi si succedono fino al dramma *Sigurd Gerosolimitano* (1872) e *La marcia nuziale* (1873), un romanzo campestre e popolare, in tutto simile agli altri, dal tono tenero e dolciastro, contrastante stranamente con la sua corporatura erculea, spirante fierezza, energia e dominio dei sensi sul pensiero.

Sono massime sue di quel tempo: “ Colui che non sa che lamentarsi farebbe meglio a tacere „. “ L'istruzione, i libri, tutto ciò che apprende all'individuo a pensare, ad analizzare, che distrugge in lui il libero giuoco dell'istinto, è causa di danno „ “ Bisogna operare e non fantasticare „.

E pur tuttavia egli persiste a trascurare l'osservazione fisica, nei suoi personaggi, a profitto di quella morale. Egli ha un metodo d'analisi sicuro che gli

permette di riprodurre la realtà nelle sue linee essenziali senza deformarla, come avviene a tanti artisti; semplificandola, se vogliamo, e prestandole il suo giusto significato.

Non v'ha conoscitore d'anime più profondo di Bjornson. “ Io sono re nel reame dello spirito „ proclama egli orgogliosamente. Con pochi tratti egli vi fa vivere innanzi una figura, e ve la imprime nella mente. Le cose che egli fa dire sono raramente profonde ma sono belle e fresche come rugiada, odorose come fiori di campo. Sembra che lo conduca il ritmo molle e flessuoso di un'anima fluida ed elastica e che per la sua bocca non parli la terra bianca dei ghiacci, bensì la terra classica dei paesi dorati dal sole. Ascoltate queste frasi: “ Oh! se v'ha felicità su questa terra, è ben quella di sentirsi presi così, pensiero per pensiero, in una armonia infinita „ — “ Il lago immobile: come un essere raccolto in sè stesso... „ — Il sentimento è la nota caratteristica di Bjornson, come la riflessione lo è di Ibsen. Questa tendenza a ricostituire il disotto della realtà, questa curiosità dell'anima, questa tendenza al simbolo ed al mistero che egli ha comune col suo grande antagonista, dovevano, sviluppandosi ed imperniandosi in una concezione diversa della vita e dell'universo, portarlo ad una rielaborazione artistica più seria e profonda dei suoi motivi spirituali; alla quale egli non giunse, tuttavia, come si suol dire dai più, bruscamente, in seguito alla conoscenza del positivismo europeo fatta attraverso il Brandès, ma per via di ricerche, di tentennamenti verso una verità sospettata, desiderata, e ben presto raggiunta.

Sta in fatto che intorno al 1870-72, si produsse in Danimarca un movimento accentuatissimo, inteso a scoprire ed a divulgare le letterature straniere. Vico, Stuart Mill, Darwin, Spencer, Comte, Taine, Stendhal entravano nel dominio della cultura nordica rimasta fino ad allora chiusa ad ogni influsso di idee moderne, persino nei suoi più intellettuali campioni. Bjornson, per la maravigliosa facoltà di assimilazione di cui era stato dotato da natura, bevve letteralmente queste manfestazioni del pensiero e sentì schiudersi al suo spirito orizzonti nuovi e più ampi. La sua stessa fede nelle religioni rivelate non seppe

sopravvivere al colpo. Egli intuì che cominciava per lui una nuova èra; si raccolse in sè stesso, e dopo qualche anno di meditazione dette fuori nel 1875 la sua opera nuova *Un fallimento.*

Questa commedia, e perchè la prima di una maniera così diversa dalla precedente da sembrare opera di un altro uomo, e perchè rivelatrice nel Bjornson di un vero e proprio precursore, a vent'anni di distanza, del teatro sociale contemporaneo, merita una breve analisi.

Il primo atto ci introduce nella ricca e confortabile dimora del grande industriale Tjalde. Ma il nervosismo di costui, le sue parole di colore oscuro, e la venuta di un tal avvocato Berent di Cristiania non tardano a farci palese la vera condizione della casa commerciale: è il fallimento a breve scadenza. E mentre il ritmo gioioso e spensierato dalla famiglia non si interrompe un istante, noi assistiamo agli ultimi eroici sforzi di Tjalde per rinsaldare con un *fido* colossale il suo *deficit*; indi lo vediamo testa a testa con Berent, rappresentante delle banche, difendere accanitamente il proprio bilancio, fino a dover cedere alle strette argomentazioni dell'avversario e firmare la domanda di fallimento che segna la rovina del suo orgoglio, della sua ambizione e della sua reputazione. La scena lunga, serrata, densa, interessante da un capo all'altro, tocca i più alti vertici della drammaticità, rimanendo entro i confini di un'arte puramente umana. Sotto le fredde apparenze delle cifre, sono due anime, due concezioni della vita che si cercano, si frugano, si urtano, si dibattono, passione contro istinto. L'impressione che se ne riceve non potrebbe essere più profonda. Berent ha vinto. Ed ecco Bjornson, con la maravigliosa fecondità del talento che giuoca con la difficoltà, far seguire un'altra scena, non meno bella nel campo poetico, quella in cui la moglie di Tjalde, creatura buona e semplice, sino allora quasi assente, rivela tutta la lucidità della sua intuizione. Senza dirsi una sola parola, i due esseri uniti finalmente dalla sventura si rivelano e si comprendono, e Tjalde trova nella compagna fedele della sua vita colei che lo difenderà contro le figlie spensierate ed ingrate, che saprà dare un nuovo ritmo alla loro esistenza.

E nel terzo atto troviamo l'industriale in procinto di rifarsi con un onesto lavoro una nuova vita: l'aura di pace e di verità che regna nella modesta dimora torna ad ammonirci del concetto dominatore del dramma, che solo nella verità e nella purità della coscienza è il bene, solo con la sincerità ed il coraggio del pentimento può esser debellata la menzogna.

Così se pure a traverso tentennamenti, e con l'impiego di qualche mezzo del vecchio repertorio — il vecchio Bjornson non disarma interamente — lo scrittore norvegese risolve il problema, che doveva condurre Ibsen a soluzione non molto diversa ne le sue *Colonne della società.*

Chi ha frequentato una volta le creature di carne e d'ossa da lui introdotte in questa commedia non potrà più dimenticarle. Da Tjalde al commesso Sannas, da Walburga la ragazza invasata di principi aristocratici al tenentino Hamar cacciatore di dote, ogni figura, per piccola che sia, acquista il rilievo della vita vera, è un cosmo in azione. Compiere tali miracoli coi mezzi ristretti che offre la scena, è il segreto soltanto dei grandi.

Un fallimento segnò una vera rivoluzione in Norvegia: da esso esce tutto il teatro sociale contemporaneo. Le *questioni di denaro* che formicolano nell'opera di Mirbeaux, di Brieux, di Bernstein, ebbero già la loro impostatura definitiva in questo lavoro di Bjornson; il quale per conoscenza precisa del mondo degli affari e per potenza realistica d'espressione rivaleggia felicemente con Balzac e con Lesage. V'ha in più nello scrittore nordico la preoccupazione costante del predicato morale che preannunzia l'indirizzo idealistico dell'arte moderna, e che altri drammi dovevano mettere ancora in maggior luce.

* * *

Il redattore, datato dal'66, contiene una pittura alla Swift del giornalismo scandinavo, impersonato in un pubblicista odioso e venale che trama la rovina di una famiglia. Le sue calunnie affrettano l'agonia di un moribondo, ma egli vede poi con furore e con angoscia volgere a male i propri progetti.

Il *Nuovo sistema* (1878) è una storia di invenzioni e di inventori mediocremente interessante: uno scienziato è accusato d'errori, si pretende ch'egli rovini il paese, le accuse sono provate, egli e la sua famiglia sono rovinati. Attorno a questa azione si annoda il poetico e melanconico romanzo della figlia dell'inventore, presa d'amore per l'accusatore stesso di suo padre.

Leonarda (1879) è ritenuto da molti il capolavoro drammatico di Bjornson. E' in verità una commedia riboccante di passione, seria, viva e profonda, ove un tipo di donna bella e sull'autunno della vita è sviscerato con una potenza di analisi che non ha riscontro se non nelle figure più riuscite dello Stendhal. Il fidanzato di sua nipote si accende di lei in modo irresistibile, ed ella che ne partecipa la passione, trova tuttavia la forza di allontanarsi, sacrificandosi per sempre all'avvenire dei due giovani. Insieme a ciò la dibattuta questione della morale rigida e falsa del prete e la proclamazione dell'idea di tolleranza nei costumi.

In *Un guanto* (1883) è adombrato il problema della purezza mascolina prima del matrimonio, quale noi la richiediamo dalle fanciulle, argomento toccato dal Bjornson in conferenze e nell'opera sua di propaganda morale che non andò mai disgiunta dall'insegnamento contenuto nell'opera artistica. Giungiamo così a quell'*Oltre il poter nostro*, una delle opere più sconcertanti del teatro ultimo, ove il fenomeno del miracolo, osservato alla luce della scuola neuropatologica moderna dello Charcot e del Richter, non perde nulla della sua tragica e misteriosa potenza suggestiva. Il pastore Sang, una specie di S. Francesco del Nord, opera dei miracoli. Sua moglie è malata da anni ma egli non osa pregare Iddio per lei, perchè ella ha perduto la fede. I figli sperduti pel mondo ritornano, ed ànno anch'essi perduto la fede. Ed allora Sang, andrà solo alla chiesa e pregherà finchè *ella* sia guarita. Arriva intanto l'alto clero, curioso, annoiato dei sedicenti miracoli e pieno di scherno per l'uomo che prega da tante ore. Ed ecco la malata si muove, bianca e lenta, come una morta ella avanza: è guarita. Sang che ha *inteso* il miracolo le va incontro ma una emozione intensa lo soffoca: la moglie si spaventa, entrambi cadono morti. Se l'uomo non vive per Dio

— si chiede Bjornson, per che cosa vivrà? E la sua coscienza d'onest'uomo, ieri ancora puritano rigido, gli risponde: Per la verità.

Checchè si possa pensare della spiegazione scientifica data dall'autore al fenomeno, l'opera d'arte non si dimentica.

Giungiamo agli ultimi lavori teatrali: *Amore e geografia* (1885) *Paul Lange e Tora Palsberg* (1898). ove con larghezza di vedute ed un movimento straordinario, è riprodotto in forma drammatica il dietroscena dell'alta politica: *Laboremus* (1901) e *A Storhove* (1902), nei quali in forma troppo analitica -- a dir vero — ribadisce il concetto che il buon andamento dell'umanità è subordinato a quello della famiglia, e sviluppa le sue concezioni della *volontà* e della *coscienza*, quali cardini dell'ordine morale e sociale.

La rapida corsa compiuta ha potuto dimostrarci come il poeta, nella sua seconda maniera, si sia esclusivamente preoccupato, degli alti problemi della società moderna, temperando sempre più l'asprezza realistica del procedimento, a contatto con le nuove concezioni estetiche al cui influsso non poteva rimanere estraneo, e raffinando le risorse della tecnica in vista delle mire più alte ch'era tratto a perseguire.

Il suo temperamento non è portato all'ironia ed alla comicità: ne lo difendono il suo carattere di positivista puritano e la perfetta salute morale del suo spirito. Egli eccelle nell'arte di suggerire per mezzo del dialogo comune i sentimenti più intimi e celati, e perciò a penetrare nei suoi drammi noi proviamo l'impressione rara di entrare in un mondo di esseri in tutto simili a noi, dei quali leggiamo i pensieri riposti come in un libro aperto. Queste anime si muovono e si evolvono, ben lontane dunque dalle immobilità ibseniana: - C'est à cet art de réproduire les âmes en leur devenir — scrive il Tissot — que les livres de Bjornson doivent de paraître non pas des pensées imprimées, mais de frémissantes pages de vie. Il en est ainsi parce qu' il observe la réalité, non point avec des yeux intéressés aux seules apparences, mais avec des yeux méditatifs, habitués à prévoir l'effet dans la cause, à chercher la cause sous l'effet. —

Alla sua filosofia di calma e d'armonia non doveva

toccare, ciononostante, la singolare fortuna che ebbe nel mondo la bestemmia di Ibsen e la sua dottrina dello scoraggiamento.

Occorre aggiungere, che l'opera sua drammatica è ben lungi dal toccare per l'originalità e per la potenza insita di rinnovamento la compattezza granitica del suo grande antagonista, cui il dolore, questo eterno suggello del genio, aveva concesso fino all'estremo la incancellabile impronta della universalità.

* * *

Il teatro norvegese contemporaneo vive esclusivamente — si può dire — dell'impulso dato da questi grandi, se bene la scuola nuovissima abbia piegato di nuovo verso la realtà dei sentimenti e delle passioni, lasciando il campo del simbolismo e del puro conflitto di idee.

Due o tre nomi sovrastano sugli altri e sono riusciti financo ad uscire dagli stretti limiti della patria d'origine per imporsi all'attenzione dei grandi pubblici europei.

G. W. Jensen

Giovanni Wiers Jensen, è alla testa del movimento. *Anna Peters* è il suo lavoro meglio noto e riuscito, un dramma di tragicità travolgente, tutto avvolto da una calda atmosfera di misticismo (1).

P. Egge

Pietro Egge, nato nel 1869 a Drontheim, ha dato in pochi anni lavori con sempre crescente successo: *Idillio*, dramma coniugale, *Il violino*, dramma della vita dell'arte, e *Frida Brem*, rappresentata anche in Italia nel 1914.

In questa opera costruita con polso robusto, tanto robusto a volte da tradire l'influsso della scuola brutalista dei Bernstein e Kistemaekers, egli adombra la inanità del sacrificio di contro la violenza assorbente ed eversiva degli egoismi.

La protagonista è una donna legata in eterno all'uomo che primo la possedette, cinica figura di dissoluto, cui l'autore presta tuttavia una grande intelligenza di scienziato. Per lui la donna si sottopone

---

(1) Rappresentata in Italia nel Maggio 1918.

alle peggiori umiliazioni: riesce a sposarlo. Ma nel naufragio del vapore che lì conduce, egli riesce a salvarsi, mentre la poveretta resta a cantare con tutta la esasperazione del suo affetto la tragica sublimità del suo sacrificio.

A malgrado che il dramma contenga difetti non lievi, esso testimonia nell'Egge una tempra non comune di scrittore. Altrettando dobbiamo dire di *Regitze Winge*, una *italianizzata*, il cui truce dramma

R Winge

La signora senza pace, dettato nella nostra lingua, fece chiasso ed a buon dritto. Vi alita per entro un soffio grandioso e commovente di poesia umana, un senso profondo dell'al di là inesplorato: la tecnica vi è energica e sicura. La Winge è anche autrice di *Quella che perde* (1911) data con assai minore successo (1).

* * *

Il teatro della Svezia, antico e moderno, si riassume tutto in un solo nome: Strindberg (2).

A. Strindberg

Non è colpa dei discendenti di Gustavo Wasa, s'essi non possono vantare in lui uno scrittore della forza di Ibsen o quanto meno di Bjornson.

---

(1) Cfr. sull'argomento: *R. Jacobsen. La letteratura scandinava dopo Ibsen e Bjornson* in Nuova Parola Sett. Ott. 1907 n. 9-10 *N. Vidacovich Letteratura Scandinava recentissima* in Nuova Antologia a. 1910 n. 927 1 agosto.

(2) Nato a Stoccolma nel 1849, morto nel 1912. Figlio di un nobile e di una serva, stentò nella sua giovinezza in tutti i mestieri. A ventitre anni aveva già scritto tre drammi, uno dei quali *Mastro Olaf*, da lui più volte rimaneggiato in seguito. Precursore del realismo in Svezia, il suo romanzo *La Camera rossa* (1879) suscitò grande scandalo e lo rese celebre. Ebbe tre mogli e divorziò tre volte: non era nato pel matrimonio. Giorgio Brandès lo ha definito: « un polistorico con qualche attitudine al dilettantismo ». Le sue opere drammatiche risalgono al 1869 col *Libero pensatore* ed *Ermione*. Seguono *A Roma* 1870). *Il proscritto* (1871) *Un rinnegato* (*Maestro Olaf* 1872) *Il segreto di Gilulda* (1880). *La moglie del cav. Bengh* (1882 *Il padre* (1887) *I Camerati* (1888 *La signorina Giulia* (1888 *Creditori* 1889 *Ebbrezza* 1892) oltre a numerosi drammi storici ed a commedie di minor conto (*Gustavo Wasa, Erick XIV, Engelbrecht, Karl XII, La saga di Folklung, Colpevole e non colpevole*). Nella prefazione de *La signorina Giulia* lo Strindberg espone le sue idee intorno all'arte scenica.

Da consultare: Maurice Muret, Strindberg in *Les Contemporains étrangers* Paris, Fontemoing s. a. *Bernardini, Strindberg* in *La littérature scandinave* Paris Plon 1894, *G. Cosentino*, A. S. in Rivista teat. it.na 1912 vol 16 fasc. 2 e 3 ove è una ricca bibliografia *U. Ortensi: Letterati contemporanei:* A. S. in *Emporium* vol. XVII n. 10. (giugno 1903) *G. A. Loiseau: A. Strindberg et son oeuvre* (Paris, Savine)

La fama di Augusto Strindberg, in Europa, nonostante si sia avvantaggiata non poco dell'eccezionale momento favorevole alle letterature nordiche, non è riuscita a prender posto interamente accanto a quella dei due scrittori norvegesi. Maurice Muret, che di questa singolare figura di artista ha tracciato un ritratto espressivo al più alto grado nei suoi *Contemporanei stranieri* (1) attribuisce questo fenomeno a due ragioni essenziali: dapprima al fatto che questo autore, pur avendo creato opere forti e vigorose, non ha schiuso, insomma, alcuna via nuova, e si è limitato a procedere con impeto nelle vie aperte da altri; in secondo luogo alla circostanza ch'egli è un mediocre artista. Pensatore, filosofo, polemista fin che si vuole, ma grande scrittore punto o poco.

E difatti, chi esamini senza preconcetti l'opera varia ed abbondante di questo Voltaire a scartamento ridotto, apparirà incontrastabile come essa altro non sia se non lo specchio fedele di tutti i mutamenti spirituali che si sono succeduti da mezzo secolo a questa parte, e come il suo ingegno in luogo di dominarla, questa epoca, e di imprimerle la sua impronta incancellabile, se ne senta a sua volta dominato, fino a rappresentarne come meglio non si potrebbe, nelle sue successive fluttuazioni, l'anima transitoria ed incostante.

Con Strindberg — scrive il Bernardini (2) — entriamo nel caos: un caos geniale di contraddizioni di paradossi e di lampi, un colpo d'occhio d'aquila che trapassa tutto ciò che tocca, una miserabile incertezza che l'indomani ghigna e sputa su tutto ciò che aveva edificato la vigilia; un disprezzo sanguinoso, gli oltraggi più bassi riservati a tutto ciò che si stima dover restare più sacro all'ultimo dei mortali; e nel tempo istesso una sofferenza così amara, una logica così intensa, delle vedute così nuove ed originali che, in mezzo alla rivolta di tutti i vostri sentimenti maltrattati, un turbamento vi guadagna nel

---

I. de Coussanges. Les derniéres oeuvres de Strindberg in La Revue 1909. n. 5, 1 mars, *M. Melin* A. S. in Revue de Paris a. 1912 n. 20, 15 ottobre. V. *Lamberti* A. S. in Cronache d'arte, Genova, a 1911 n. 6. N. *Lamberti*: A. S. in Mercure de France a 1912 n. 359.

(1) Paris Fontemoing.

(2) *La littérature scandinave*, op. cit. p. 94.

leggerlo, e giungete talvolta fino a chiedervi con inquietudine: che abbia ragione?

Il teatro. altro non è per lui, al pari del romanzo, della poesia, del libello. del trattato scientifico, se non una occasione per espandere l'esuberanza del suo temperamento bilioso astioso e velenoso di ribelle e di misantropo; quale lo modellò la natura e lo rafforzarono gli uomini ed i tempi, talchè egli poteva facilmente riferire a sè stesso il paradosso col quale aveva corretto il famoso detto di Rousseau: L'uomo è naturalmente cattivo: ma l'educazione lo rende peggiore.

Una siffatta attitudine di pensiero non deve maravigliare nel campione di una razza giovane e per giunta religiosamente osservante. L'atmosfera glaciale di riserbo affettato e di supina acquiescenza all'ordine giuridico e morale prestabilito. propria dei popoli nordici. sembra fatta a bella posta per suscitare spiriti ribelli e per consentire loro tutte le emozioni di martiri del pensiero, in pieno secolo ventesimo.

Bandito, segnato a dito dalla diffidenza dei suoi connazionali, per i primi suoi scritti dai quali non traspirava null'altro che una innocente libertà di giudizio già da lungo tempo superata nei paesi più evoluti della vecchia Europa. Augusto Strindberg potè ritenersi un perseguitato e sentirsi rinfocolare maggiormente nel suo intimo, quei sentimenti di amarezza e di scetticismo denigratorio che formavano la base del suo temperamento artistico.

Venne la guerra prussiana del'70. venne la propaganda coraggiosa ed entusiasta del grande critico Brandès ad infrangere le barriere entro le quali l'arte e la cultura nordica sembravano quasi stagnare in una ingloriosa sterilità. Con le voci della filosofia darwiniana, comtiana e tainiana. con i riflessi della splendida arte positivista dei Balzac, dei Flaubert, dei Goncourt, dei Zola, lo spirito del secolo beffardo, scettico, miscredente, veniva ad introdursi nelle calme abitudini dei popoli dell'estremo nord. (1). Lo Strindberg

---

(1) Il teatro norvegese e il romanzo scandinavo contemporanei, procedono dal naturalismo francese, che discende a sua volta dalla scienza inglese e da Darwin, la cui immensa figura domina tutta la produzione intellettuale del secolo, (Brandès).

accolse le nuove idee con entusiasmo, diremmo quasi con voluttà, e si prese a divulgarle con l'ardore di un neofita.

I suoi romanzi risentono l'assimilazione pervicace ed ostinata dell'arte francese del periodo precedente; e dagli scrittori inglesi prendono a prestito l'umorismo, la bizzaria lunatica, e sopratutto l'invincibile personalità.

Egli finì col convincersi che il mondo, checchè possa dirsi, " andrebbe sempre per lo stesso verso, stupidamende e maestosamente al diavolo. Egli si fece allora una parte di scettico, di materialista, e di negatore universale. Una simile crisi di coscienza hanno traversato, più o meno, tutti coloro che si sono trovati a vivere nella medesima epoca: ma la caratteristica di Strindberg è di averla vissuta questa crisi con una intensità senza pari, e di averne portato per tutta la vita in sè stesso le dolorose, anzi tragiche conseguenze; sicchè a taluno è piaciuto di raffigurarselo, così, curvato sotto il fascio di tutti i peccati intellettuali del suo secolo, delle sue bestemmie, delle sue ingiustizie, e delle sue debolezze „ (1). La sua nobiltà è di averne voluto soffrire, di non aver fatto del dubbio e della universale negazione il sentiero comodo per tutte le concessioni, di esser restato la voce che, nel ciclone spazzante il vecchio mondo, maledisce, accusa e dispera.

La sua sincerità giunge fino ad analizzare sè medesimo e la sua nascita, con un cinismo degno dell'autore de *Le confessioni*: figlio di una serva e di un armatore, egli non si perita di sciorinare al pubblico le miserie morali e materiali della intimità domestica in cui è nato; di mostrarsi fanciullo adolescente uomo, come un documento qualsiasi di corruzione e di ignominia. (2). Da questa sua origine egli fa discendere il dualismo intimo del quale si lagnerà tutta la vita.

Due saranno le sue bestie nere: la famiglia e la donna. Antisociale e misogino, egli vede nella famiglia l'indice della tirannia che si esercita a danno

---

(1) Bernardini op. cit.
(2) *Figlio di una serva. Le confessioni di un pazzo*: racconti,

dell'individuo fin dalla culla: nella donna, l'esponente più perfetto di questa ingiustizia sociale, il campione delle forze occulte e perniciose che indirizzano irreparabilmente al male la vita dell'uomo. A questa eterna minorenne, ch'egli sulla scorta di Tolstoi definisce: qualche cosa di mezzo tra l'animale e il bambino, egli rimprovera la sua inettitudine a soddisfare il compito che la natura e gli uomini le hanno conferito: i suoi romanzi, i suoi lavori drammatici sono tutta una requitoria violenta ed astiosa contro il matriarcato tirannico; concetto ch'egli introduce perfino nei suoi drammi storici.

In *Mastro Olaf* (1) il suo primo lavoro in versi, (1872) rifiutato dal teatro reale di Stoccolma e poscia elevato al rango di uno tra i due o tre capilavori del teatro svedese, l'influsso avviliente della donna è stigmatizzato nella madre e nella moglie di Olaüs Petri, entrambe incapaci di comprenderlo ed ansiose di abbassarlo fino a loro.

Accanto ad esse, egli disegna anche una donna *irregolare* " per mostrare che la differenza tra questa e la sposa non era poi tanto grande „. Un altra fobia si manifesta caratteristica in questo dramma: ed è quella verso il popolo, la folla bruta: il vile gregge. Egli va anzi al di là, e si scaglia contro ogni organizzazione sociale, non tanto per professione di anarchia, quando per sentimento di misantropia irriducibile.

L'opera è costruita sul modello dei lavori storici ibseniani, ed è l'espressione, pertanto, di concetti puramente simbolici.

Margit, un dramma del 1880, denuncia la cattiva educazione che si dà alle ragazze, le idee false che si inculca loro. L'eroina del lavoro, sognava prima del matrimonio una vita di paradiso: il risveglio è assai triste. Poco manca che non sopravvenga una catastrofe. Ma Margit si rassegna a rimanere nel focolare deserto, senza illusioni.

In *Creditori* egli fa dire ad un personaggio: " Per la donna l'amore consiste nel prendere. La donna non ama l'uomo cui non prende nulla „.

---

(1) Mastro Olaf è Olaüs Petri, l'apostolo che accolto da Gustavo Wasa, introdusse in Isvezia la riforma di Lutero.

Padre, il suo dramma moderno più noto e meglio riuscito è la espressione più genuina dei convincimenti di Strindberg nel campo dei rapporti familiari. Difficilmente saprebbe immaginarsi un'opera più audacemente pessimistica ed amara. Un uomo; un capitano, vive nella sua casa, vittima cosciente ed a volte intollerante, della tirannia di una moglie, di una figlia, di una suocêra e di una nutrice. Egli vorrebbe sottrarre la figlia al pernicioso influsso delle altre donne, e farla educare in collegio, ma la madre che non è di questo avviso, combatterà contro di lui con tutte le armi e tutti i mezzi. Ora guardate di che cosa può esser capace un cervello femminile! Di insinuare nell'animo del capitano il sospetto che la figlia non sia sua: che prova può egli avere infatti della propria paternità? la lotta sorda a colpi di spilli non si arresta quì: Laura, la moglie, con la complicità di un medico da lei suggestionato, farà passare il marito per visionario e per pazzo: nulla di più adatto per iscuotere realmente le facoltà del disgraziato. V'ha una violenza tragica nel precipitare che fa d'atto in atto questa volontà umana, martirizzata da un Mefistofele in gonnella, una “ divoratrice d'uomini „ come è stato dipoi definito il tipo.

Stretto infine da ogni parte, come belva nella tana. il padre finisce col diventar furioso e col rimetterci persino l'esistenza. E l'eterno femminino trionfa.

Padre è uno dei lavori tipici di quel naturalismo nordico che per il carattere troppo astratto, anzi simbolico, dei suoi personaggi e per la presenza di una tesi continuamente operante, costituiscono un vero e proprio teatro di idee. Nella prefazione a questo dramma, Emilio Zola. osservava che i personaggi sono “ quasi degli ideali „ dei tristi ideali d'altronde: ma essi mettono nel perorare la causa affidata loro dallo Strindberg tanto calore di convinzione, da acquistare una vita reale, una vita tutta intellettuale, ma intensa. E' superfluo aggiungere che lo Strindberg, sia artisticamente, sia filosoficamente, resta di gran lunga inferiore ad Ibsen, suo modello non confessato.

Come quello dell'autore di *Spettri*, il naturalismo di Strindberg è un naturalismo *sui generis*. Come mai uno scrittore dotato di un tale temperamento

avrebbe conservato la impassibilità prescritta dalla scuola, si sarebbe limitato a tagliare dei " pezzi di vita „? " M. Strindberg est un romantique attardé, comme Émile Zola „ giudica il Muret. Per lui, il dramma caratteristico del naturalismo francese è, difatti... *Teresa Raquin*. Naturalmente le sue teorie procedono ancor oltre: egli non crede ai caratteri semplici, in omaggio al principio che ogni vizio ha un rovescio che rassomiglia assai ad una virtù; sogna un dialogo che risponda esattamente all'irregolare lavorio dei cervelli come si svolge nella vita; si dichiara accanito avversario della divisione dei lavori in atti e propone come mezzo termine degli intervalli brevi costituiti da monologhi, pantomime e danze. Tutto ciò è mediocremente originale, quando non è cervellotico. *Madamigella Giulia*, l'applicazione drammatica di questi suoi princìpi, ha un valore d'arte ancor minore degli altri suoi lavori teatrali. Argomento volgare e spiacevole: Giulia, si fa sedurre dal suo servitore in una notte di saturnali svedesi: ma questi diventa di una rara insolenza e oltraggia, come merita, la donna. Costei gli propone di fuggire con lui, ma riconosciuta la impossibilità di realizzare il progetto, pensa di finirla, tagliandosi la gola col rasoio che l'amante le ha compiacentemente prestato. Violenza e crudeltà, scetticismo e nihilismo; tutti i drammi ed i romanzi naturalisti di Strindberg sono pieni di questi sentimenti.

Avesse almeno egli di quei lampi di genialità artistica che in Zola e nei Goncourt, fanno perdonare l'esposizione bassa e plebea di tanti lati turpi o miserabili dell'esistenza! Ma al pari di quelli, egli riesce assai meglio nel romanzo, ove egli dà prova di un impressionismo strano e commosso. Il suo teatro (*Il segreto della corporazione*, *Il viaggio di Lyco-Per*, *I creditori*, oltre i citati, ne sono i lavori più conosciuti) non regge al paragone dei quadri pieni di colore de *La Camera rossa*, del *Romanzo di un pazzo*, de *Gli abitanti di Hemsö riva del mare libero*, tutti racconti più o meno autobiografici, tutti più o meno infarciti di quei paradossi morali od estetici che — come abbiamo veduto — hanno costituito in lui quasi una seconda natura.

In *Maritati*, una raccolta di novelle, egli si prende

gabbo delle teorie femministe dell'autore di *Casa di bambola*, che tratta da ciarlatano, ma nel campo della tecnica scenica egli non sa contrapporre nulla di nuovo o di migliore al sistema creato dal solitario di Skien.

* * *

Ma era da prevedere che anche Augusto Strindberg avrebbe adottato presto o tardi una filosofia meno desolata. Dopo un periodo intermedio, in cui sotto l'influsso nietzchiano, egli ebbe a rinnegare il suo socialismo il suo comunismo e il suo naturalismo, l'autore di *Padre*, si fece anch'egli mistico e idealista, col suo secolo, si convertì con scandalo a Quello ch'egli aveva denominato pocanzi il *Dio dei molluschi*. Fu toccato dalla grazia a Parigi. Il libro che contiene il racconto della sua conversione porta il nome dantesco di *Inferno* ed è del 1894. L'anima di spugna dello scrittore svedese non tardò ad impregnarsi dell'atmosfera di devozione o di pseudo devozione che lo circondava negli ambienti da lui frequentati, ove un Sar Péladan, un Papus, un Guaita, si prendevano a cuore di iniziare gli eletti ai misteri della magia dei Rosa-Croce. Ma il suo misticismo tormentato, a base di terrori e di allucinazioni non doveva dagli la pace dell'animo. Egli intraprende delle ricerche di laboratorico, con la speranza di trovare, un giorno, nel fondo di qualche storta, la prova dell'esistenza di Dio (1). *Il libro bleu* e *Solitario* sono le testimonianze di questo suo stato di coscienza. Lo scetticismo spiritualista, ecco il punto cui egli è arrivato alla fine della sua tarda carriera.

Nei suoi scritti più recenti (2) egli offre sempre l'esempio di un'anima tormentata, cui la sua patria e il mondo stesso offrono troppo ristretti confini. Divenuto conservatore, egli rimane uno spirito sovversivo. Saturo di letteratura, egli prende in odio la letteratura. Il suo stile è sempre il medesimo: ansa, soffoca stride: la sua prosa idealistica è sempre la stessa prosa

---

(1) Muret op. cit. p. 148.
(2) *Le Camere Gotiche* (1904) *Le bandiere nere* (1908) romanzi, *Danza dei morti* (1900) dramma.

allucinata e febbrile, assiepata di immagini paradossali, fosforescente di concetti malsani, che rivela le sue origini nevropatiche.

Riconciliatosi con Dio, Strindberg non ha fatto altrettanto con la donna, la megera indomata ed indomabile ch'egli vorrebbe relegata al posto di serva, nella casa, e di passiva procreatrice della razza, quale natura la volle. Ci sarebbe da fare un interessante florilegio di tutte le espressioni lusinghiere che il sesso femminile gli ispira. Ma, fra tutte le donne, egli odia la donna forte, la donna libera, la donna scandinava. Che cosa non odia egli d'altronde? Anche alla soglia della vecchiezza egli è restato lo stesso misantropo crudele, lo stesso pessimista irrequieto: " poeta dei sentimenti antipatici „ come è piaciuto a taluno di definirlo.

Nella storia del teatro il suo nome resterà legato al ricordo di un'opera interessante per la sua stessa stranezza, sotto la cui eccessività non sono rare le intuizioni sorprendenti con le quali egli sviscera qualcuno dei misteri della sempre insondata ed insondabile anima umana.

* * *

Fra i drammaturgi della Svezia, pochi altri meritano una espressa menzione.

H. Svederberg.

Hyalmar Svederberg, noto come romanziere, ha fatto rappresentare con fortuna nel mondo nordico, un suo dramma *Gertrude*, concepito pur sempre sulla falsariga ibseniana. L'eroina di questo dramma lascia la casa maritale per cominciare una vita nuova come Nora, ma respinta dall'amante e non volendo accettar piu oltre l'ospitalitá del marito, affronta la solitudine.

F. Hedberg.

For Hedberg si è fatto notare con *Judas*, *Gerhard Grim* e con un *Giovanni Uljstjerna*, dramma concepito con vivo senso degli effetti e che riflette le lotte combattute dal popolo finlandese in difesa della sua libertà: un altro dramma storico non privo di pregi: *L'albero dei Folcungi* è dovuto alla penna di *Verner von Heidenstam*, interprete dei primi albori della storia scandinava. Meritano una menzione *Gustavo* di *Geijerstam*, fine psi-

cologo e moralista, il *Molander*, il *Nyconder*, e *Karl Hedberg*; *Harold Gote* che si è fatta notare con una *Moglie del prossimo*, il *Lundgvist*, il *Nordensvan* e qualche altro, di scarso valore.

* * *

La condizione delle lettere in Danimarca; intorno al 1870, non era dissimile da quella delle contrade finitime del sistema scandinavo. La grande scuola romantica era morta, ed il teatro si dibatteva fra indigesti rifacimenti e pallide imitazioni della produzione scribiana e dumasiana. La voce di Giorgio Brandès, grande critico pei suoi tempi, ebbe il potere di produrre un movimento fecondo. Ad esso la letteratura drammatica deve uno scrittore quale *Edoardo Brandès* (1) fratello di Giorgio, un artista che avrebbe pur onorato una nazione dalle tradizione letterarie assai più salde.

E. Brandès

Fatto tesoro dello spirito di rinnovamento che emanava dal realismo invadente, il Brandès schiude le imposte del teatro danese alla osservazione diretta della vita; di più, egli pretende d'esporre attraverso il teatro una sua concezione, naturalmente pessimistica, del mondo e dei rapporti sociali.

La sua opera si compone di otto lavori, dei quali tre in quattro atti, tre in tre atti e due in due atti.

Una visita mette di fronte un marito e colui che fu l'amante di un'ora della moglie di lui, prima del matrimonio. Un interno di felicità tranquilla è distrutto come al passaggio di violenta raffica, e il problema della diseguaglianza dei sessi dinanzi all'amore e alla morale è posto in tutta la sua dolorosa brutalità.

Ma il più completo ed interessante fra i drammi del Brandès è indubbiamente *Sotto la legge*, nel quale egli con abilità di psicologo consumato e vigoria di

---

(1) E. Brandès, filologo, orientalista, uomo politico, nacque a Copenhaghen nel 1847 e si dedicò da principio agli studi linguistici. Tradusse due drammi di Kalidasa e coltivò la letteratura sancrita. Nel 1880 si occupò del teatro danese e francese contemporaneo, passando ben presto dalla critica all'esempio pratico. Esordì colla commedia *Rimedi*, cui seguirono *Terra mobile*, *Una visita*, *Sotto la legge*, *I fidanzati*.
Cfr. *Viconte de Colleville et Fritz de Zepelin*: Le *théâtre moderne en Danemark* (E. Brandès) Paris, A Savine ed.

artista, analizza la crisi di coscienza di un uomo già maturo, padre di famiglia, il quale dominato da una profonda passione, starebbe per evadere dal tetto coniugale e dalle strettoie della vita sociale: ma il pensiero dei figli, degli obblighi morali, del mondo, lo ricurva sotto la sua legge inesorabile.

A parte qualche difetto di eccessivo dommatismo, e l'invadenza a volte esagerata della tesi, questo dramma è assai bello e ricorda a noi l'autore di *Nora*.

Il Brandès rappresenta, tuttavia, una eccezione felice nella mediocrità del teatro danese, decisamente estraneo, ormai, alle grandi correnti intellettuali del secolo (1).

(1) È degno di nota anche: *Hjalmar Bergstroem*, autore di una *Caterina Berneman* nella quale affronta con sicurezza la questione del libero amore e del matrimonio.

2) Il movimento idealista in Francia e l'influsso delle letterature nordiche.

CONSIDERAZIONI GENERALI.

Intorno al 1890, nella coscienza di tutti i paesi civili, si comincia a delineare un movimento che va sotto il nome di rinascita dell'anima (1). E' storia di ieri, ma pur sempre viva nella sensibilità tormentata delle nostre menti vigili: di sotto l'oppressura in che le ferree leggi del positivismo pseudo-scientifico avevano per circa mezzo secolo tenuto soggetta l'intelligenza, qualche cosa cominciava a farsi strada che rassomigliava ad un bisogno di fede, alla fiducia vaga e dubitosa nella esistenza di quello spirito che, per esser rimasto inafferrabile al fondo dei lambicchi e delle storte, aveva subito l'oltraggio della suprema denegazione da parte di coloro, cui la veste di ricercatori del vero, attribuiva la missione di disilludere i profani intorno alla *eterna chimera*.

E' l'epoca in cui Brunetière, gettando a mare la zavorra delle sue utopie *tainiane*, proclamava la bancarotta della scienza, si convertiva al cattolicismo e se ne andava a chiedere a Roma la regola di condotta (2); Paolo Bourget col suo soggettivismo, Edo-

---

(1) Da consultare in proposito: *E. Rod. Idées morales du temps présent* op. cit. F. *Brunetière; Sur le chemin de la croyance. De Vogüé* Le *roman russe. Heures d'histoire ; W. James La volonté de croire* (Paris, Flammarion). *L. Brunschvig, L'idéalisme contemporain* op. cit. *G. Villa L'idealismo moderno.* (Bocca Torino 1905), *A. Fouillée Le mouvement id aliste; Aliotta, La reazione idealistica contro la scienza. H. Brémond*: *L'inquiétude rèligieuse* Perrin. *F. Brunetière Discours de combat.* Perrin. (particolarmente: *La rènaissance de l'idealisme,* in 1. serie). *R. Doumic: Hommes et idées du XIX siècle* Perrin. *L. Tonelli. Lo spirito francese contemporaneo.* Bari Laterza 1917. *I. Sageret: Les grands convertis* (Huysmans, Brunetière, Coppée),

(2) In realtà, come osserva il Lionnet, la critica *moralista* del Brunetière, rappresentava, anche nel periodo di maggior espansione del naturalismo, un elemento discordante. Ecco come questi giudicava la scuola, fin dal 1875, nel suo *Roman naturaliste*: ce que c'est qu'un art materialiste, on l'entend du reste....: c'est un art qui sacrifie la forme à la matière, le dessin, le sentiment à la sensation, l'idéal au réel; qui ne recule ni devant l'indécence, ni devant la trivialitè, la brutalitè mê-

uard Rod col suo intuitivismo, Pierre Loti e i fratelli Margueritte col loro sensazionismo, non facevano se non ribadire le concezioni mistico-estetiche di de Vogué, di Huysmans, di Lavisse, di Desjardins; mentre i drammi metafisici e simbolici di Ibsen e di Maeterlinck costituivano una specie di ponte di passaggio verso le stranezze magico-occultistiche dei Péladan e degli Allan Kardec.

Un vasto respiro di sollievo si propagava con la rapidità di un uragano d'estate, e nel cielo oscuro solcato di lampi, dei subiti squarci d'azzurro lasciavano intravvedere i raggi di un nuovo sole. Fu un inebriante festino dello spirito, un esplodere maraviglioso di sensazioni fresche e primaverili dopo una notte gravida di incubi, qualche cosa come la gioia trasmodante di aver alfine ritrovato l'oggetto dei nostri più caldi voti che avevamo perduto o misconosciuto. Le cicogne idealistiche, delle quali il visconte di Vogué aveva salutato l'avvento in un articolo restato celebre, avevano sfiorato con la loro ala pura la fronte dei più riottosi, ammonendoli della vacuità dei loro convincimenti materialistici, di fronte al grande, insondabile mistero dell'essere. Dal riconoscimento, ammesso senza fatica nel campo della filosofia, che il vero scientifico non pretende in alcun modo di sostituirsi all'intimo concetto intellettualistico, il passo era breve per rimetter lo spirito in alto sul seggio onde la matta bestialitade degli uomini l'aveva bandito e per accordare al fenomeno religioso quella simpatia attenta e riconoscente che è prodromo di convincimento e di fede.

Avemmo dunque così un movimento che, partito indubbiamente dalla filosofia etica, si diffuse rapidamente in tutti gli altri campi dell'alta vita intellettuale, i quali offrivano un terreno singolarmente atto a riceverlo.

---

me.... (p. 2): Al determinismo Zoliano egli contrapponeva fin da allora il libero arbitrio, la concezione spirituale della gerarchia delle facoltà, della subordinazione dei sensi alla ragione, ch'egli traeva dalla familiarità con gli autori del XVII secolo. Il suo cristianesimo latente nel 1875, non ha fatto quindi che svilupparsi a contatto col mutato spirito dei tempi, analogamente a quanto è avvenuto per il Bourget, e persino per Anatole France (Cfr. F. Lionnet. L'evolution des idées chez quelques uns de nos contemporains, Perrin 1905 2. v.).

I segni del disagio e della disgregazione morale delle coscienze eransi fatti palesi ed insoffribili fin da quando, cessata l'ebbrezza delle prime pretese conquiste della scuola positiva, alla superba negazione religiosa era succeduto l'agnosticismo ed il dilettantismo, i quali limitandosi a combinare le sensazioni poetiche con un hegelianismo inconseguente, finirono per ridurre Iddio alla categoria di ideale. La guerra del 70 sembrava aver definitivamente consacrato il trionfo della forza sul diritto, del fatto sull'idea. Purtuttavia i liberi continuatori di Victor Cousin e di Jouffroy; Vacherot, Bouilhet, Caro, Jules Simon, Ravaisson, non avevano cessato di lottare in favore dell'idealismo e dello spiritualismo, ottenendo di rimettere in onore sia la filosofia di Kant, sia quella di Aristotile e di Hegel. L'indagine storica, frutto del positivismo, è stata in filosofia, uno dei germi distruttori più potenti dell'edificio innalzato dalle teorie darwiniane e comtiane: è stata essa ad aprire il varco alle supreme affermazioni idealistiche del Renouvier, del Boutroux, del Bergson.

Tutta questa filosofia della contingenza sembra al Fouillée (1) — un composto del neocriticismo e dell'empirismo inglese.

Come in tutti i movimenti reazionari, si finì per, oltrepassare il segno. Alcuni filosofi hanno creduto far opera saggia negando la istessa scienza o abbassandola a una funzione subalterna. In realtà " l'ignoranza e non la scienza, ha fatto e farà sempre bancarotta ". Ogni verità scientifica, nel suo dominio è degna di rispetto. Persino l'idealismo moderno ha sentito il bisogno di formarsi una base scientifica, di assumere una forma nuova, caratteristica della nostra epoca, forma che il Brunschwig, nel suo interessante studio su " *L'idéalisme contemporain* " (2) assomiglia ad una specie di realismo positivista.

Il cosidetto movimento sociale, del quale i postivisti cercano fissare le leggi per mezzo di metafore prese a prestito dalle scienze della natura esteriore, non è per l'idealista se non una trasformazione della

---

(1) *A. Fouillée, Le mouvement idéaliste*. Paris Alcan 1896.
(2) Paris, Alcan 1905. p. 175.

volontà di giustizia, che non si soddisfa più con la lettera della legge, nell'esattezza della repressione criminale, ma che diviene la cura di assicurare a ciascuno lo sviluppo armonico di tutte le sue facoltà, di stabilire l'unità intellettuale ed economica della società intera. Questo concetto pone la filosofia al cuore della morale, come al cuore della scienza, al centro dell'umanità. Il filosofo apre lo spirito dell'uomo al possesso ed alla conquista dell'ideale, facendogli vedere che l'ideale è la realtà spirituale, e che la nostra ragione di vivere è di creare questo ideale.

Abbiamo particolarmente insistito su questo lato, diremo così pratico della attività fisolofica idealista, perchè da esso, meglio che dal lato puramente speculativo, ha ricevuto impulso il movimento degli spiriti che si è tradotto nelle forme artistiche teatrali, le sole che interessino il nostro studio.

La formula drammatica realista si è venuta lentamente trasformando, senza salti bruschi, a contatto delle nuove correnti filosofiche e delle concezioni estetiche e morali di alcuni artisti che possono in certa maniera chiamarsi i precursori del movimento. I naturalisti, attraverso la celeberrima opera *Le roman russe* del de Vogué furono i primi a schiudere ai popoli occidentali un nuovo orizzonte morale ed artistico, in cui il senso dell'umanità collettiva, la nobiltà del dolore cristianamente sofferto, la sopravvivenza di una fede immortale all'abbrutimento del corpo ed al martirio della carne, costituivano altrettante rivelazioni suggestive di quell'al di là inesplorato da cui invano gli scrittori materialisti torcevano sdegnosi lo sguardo.

Realisti nella forma, mistici nella sostanza, i russi si congiungevano per affinità etniche e psicologiche ai popoli dell'estremo nord: ai norvegesi, ai danesi, agli inglesi: questi raziocinatori incorregibili, che sotto apparenze così freddamente positive, celano tanto fuoco di idealità.

I romanzi di Georges Eliot, levati alle stelle da Edmond Schérer e da Émile Montégut, richiamavano l'attenzione sulle cose della oscura coscienza e la simpatia per le forme più modeste e più ordinarie della vita umana.

M.me Arvède Barine, per la prima, rivelava ai Fran-

cesi Enrico Ibsen, trattando di *Brand* nella *Revue Bleue* del 1877. M.me Paolina Ahlberg, cinque anni dopo, dettava il primo studio generale sull'autore di *Casa di bambola*. Jacques Saint-Cère, Brandès, il conte di Prozor, Edoardo Rod finirono per acclimatare in occidente la fama di lui, seguiti a breve distanza dal Lemaître, dal Sarolea, dall'Ehrard. Il *Teatro Libero*, impadronendosi dei lavori di Ibsen e di Bjornson compieva la miglior opera di divulgazione in favore del nuovissimo teatro nordico. Ancora una volta i popoli della nevosa Tule scendevano alla conquista della Gallia. I tempi erano maturi, come si è visto, per una trasformazione degli spiriti: l'assorbimento delle idee e delle forme esotiche non poteva essere perciò che più rapido e sicuro. Il movimento si fece in breve sì vasto e travolgente che non pochi scrittori levarono alta la voce contro questo che loro appariva come un imbarbarimento della gloriosa tradizione latina, e non potendo negare il fenomeno, si affannarono per lo meno a dimostrare ch'esso aveva più che non si pensasse origini contingenti e nazionali. Famoso a questo riguardo, e per l'autorità dello scrittore, e per l'audacia della tesi sostenuta è il saggio „ De l'influence récente des littératures du nord „ di Jules Lemaître. (1)

L'illustre accademico, si sforza di dimostrare con gran lusso di argomentazioni, che le idee generali, le quali avevano trasformato l'Europa, erano uscite dalla Francia stessa, almeno cinquanta anni innanzi. Il carattere particolare dei romanzi di Georges Eliot, le crisi di coscienza, i sentimenti di ribellione e di individualismo propri all'opera di Ibsen, dovevano ritrovarsi interamente nell'opera di Georges Sand. “ Nous avons entendu ces choses entre 1830 et 1850, et je doute que, même alors, elles fussent tout parfaitement neuves. „ Che se Ibsen non fosse stato già intero nell'autrice di *Indiana*, nel teatro di Dumas figlio sarebbe stato possibile di trovare il suo completamento.

Venendo ai romanzieri russi, alla loro anima ondeggiante tra il nichilismo e il pessimismo, pervasa

---

(1) Nei *Contemporains*, serie 6 Société française d'imprimerie. Cfr. anche *V. Basch, Ibsen et Georges Sand*, Cosmopolis. 1898, février.

da quella simpatia misteriosa che sembra collegarsi alle cose invisibili e ci rende perennemente inquieti del mistero universale: “ chi si rifiuterebbe di ammettere, che Victor Hugo, che Zola, che Flaubert medesimo, ci avevano già prima di loro mostrato delle prostitute che sono delle sante, o dei mendicanti che posseggono il segreto della saggezza e della carità perfetta? „ Come se in ciò soltanto fosse l'intimo spirito dell'opera di Tolstoi, di Dostojewski, di Ostrowski! Questo, o noi ci inganniamo, vuol dire non aver capito un bel nulla nell'idealismo russo. Che Flaubert, che Zola, che Daudet siamo ben diversi da quegli impassibili scrittori ch'essi stessi pretesero essere, d'accordo: ma da ciò ad accomunare il loro senso dell'umanità raffinato, civilizzato, stilizzato, col senso primitivo, allo stato naturale, vergine, ed infinitamente poetico degli artisti russi, c'è l'oceano di mezzo. *I Miserabili* e *Delitto e castigo* sono l'indice di due civiltà, di due maniere diverse di sentire e di intendere l'arte, non già, come vuole il Lemaître, due opere della medesima specie, di composizione analoga.

Non è vero dunque che tutto ciò che noi ammiriamo nei recenti scrittori del Nord era già in noi, ed è perfettamente fuor di luogo ricercare nella moda, nello snobismo, nell'amore del nuovo, le cause dell'infatuamento che costoro destarono sullo scorcio del secolo passato. Il Lemaître vien quasi a confessare tutto ciò, quando afferma che gli scrittori del Nord hanno più di noi il gusto e l'abitudine della vita interiore, sono più di noi religiosi. Più e diversamente, avrebbe dovuto egli dire. Per rintracciare nei nostri scrittori una preoccupazione morale e religiosa analoga a quella manifestata dagli artisti boreali, ci sarebbe duopo risalire all'epoca della reazione cattolica, se non addirittura al medio evo. All'influsso decisivo esercitato da questi novelli asceti, noi dobbiamo il rifiorire fra noi del pensiero cattolico medievale, germe fecondo non già di oppressura, ma di liberazione e di superameuto spirituale.

E' ben comprensibile che un dilettante, uno scettico, non abbia veduto tutto ciò; e che persista a scrivere: “ En somme, on voit dans quelle mesure ces étrangers nous ont rendu service. Nous avous accueilli leur idéalisme par dègoût ou lassitude du naturali-

sme; et il est vrai qu' ils nous ont induits à mettre plus d'exactitude et de sincérité dans l'expression d'idées et de sentiments familiers, a préciser notre romantisme en même temps que notre réalisme s'attendrissait.... Oui, ce sont nos écrivains que j'appelle les vrais cosmopolites. Ils le sont par cette large sympa thie humaine que nous croyons aujourd'hui découvrir chez les étrangers et qui, pourtant, a toujours été une de nos marques les plus éminentes. *Nous aimons aimer, nous sommes peut être le seul peuple qui soit porté à préférer les autres à soi....* „

Qui, francamente, occorre una larga dose di serietà per rattenere il riso che erompe spontaneo dal labbro: i francesi? gli inventori dello *chauvinisme;* coloro che non ammettono neppure la discussione sul loro primato letterario, e che se vi fanno la grazia di riconoscere qualche cosa di buono in un'altra letteratura, non si peritano di soggiungere che esso altro non è se non un riflesso, dell'unica, incomparabile arte francese!... (1)

Con ciò non vuolsi negare qualunque punto di contatto e di derivazione fra l'arte nordica ed il romanticismo nostrano: e meglio potremo convincercene in corso di trattazione.

Quello che ci premeva di constatare si è che lo stimolo, l'impulso interiore al rinnovamento delle coscienze e delle forme d'arte fu in noi importato dalla razza slava o sassone: lo spirito latino non tarda ad impadronirsene, ad assimilarlo ed a restituirlo al mondo ammirato in forme di bellezza degne di una stirpe che vanta secoli di elevata cultura.

Come nel campo del dramma si sia venuta rapidamente maturando la tendenza idealistica, può agevolmente spiegarsi con la considerazione che il genere teatrale è di solito ritardatario per un buon decennio sulle altre manifestazioni dell'ingegno.

Nel romanzo dei Bourget, dei Barrès, dei Loti, dei Rod, dei Rosny, dei Margueritte, degli Huysmans, gli Hervieu, i de Curel, i Brieux trovavano il terreno

---

(1) In che cosa il presidente de « La Patrie française » ha rinnegato l'autore dei *Contemporains*? Tradizionalista in letteratura e morale, l'ex critico si è trovato naturalmente tradizionalista in politica. Senza esser credente egli ha difeso del resto tutto ciò che un credente potrebbe difendere (Cfr. I. Lionnet, op. cit. 1ª serie).

bello e spianato per applicare i concetti e le forme definitivamente imposte dal genio norvegese.

A codesta atmosfera di misticismo ardente, a codesta preoccupazione degli strati inesplorati dell'anima, a codesto amore inesauribile di dibattito sulle più vive questioni della destinazione, della etica, dell'ordinamento politico e sociale, dobbiamo lo schiudersi di opere palpitanti di nobiltà umana, quali *Il nuovo idolo*, *Il duello*, *La corsa della fiaccola*, *Il piccolo santo.*

Dopo tanti sforzi accaniti di distruzione, *ricostruire* è la nuova parola d'ordine: *omnia instaurare*, se non *in Christo* per lo meno nei destini ineluttabili dell'anima, questa grande misconosciuta di ieri, risorgente dalle sue stesse ceneri più alta e più divinamente incompresa per la perenne sete dell'umanità tormentata.

* * *

In un suo breve ma conclusivo saggio su " L'idéal du drame français moderne „ (1) Gabriel Trarieux pone esattamente i termini del problema: ha il nostro dramma un ideale religioso? No: egli risponde. L'angoscia del destino, se spunta attraverso a molti nostri lavori, non si distingue per alcun appello verso l'invisibile e l'inconoscibile. Essa resta puramente terrestre, di una secchezza aspra e conchiusa. Dovunque la morte chiude il dramma (*Corsa della fiaccola* — *Toga rossa* — *Piccola amica* — *Cattivi pastori* — *Gli affari sono affari*) essa lo chiude tutto intero. Trattasi di negazione assoluta?

No: è agnosticismo. Nessuna cura di assoluto, di infinito: delle porte ostinatamente chiuse. Una sola eccezione: de Curel: un idealista solitario, un curioso fenomeno, una sorta di monolito. Lo scrittore ignora ancora Maeterlinck, la nuova scuola mistico-simbolica: Schuré: Claudel: Saint Georges Bouhélier: vero è che ci troviamo dinnanzi a tentativi ancora indeterminati, frutti di un intellettualismo raffinato, piuttosto che indici di una seria tendenza.

---

(1) In *Revue d'art dramatique* 1904.

Se non possiede un ideale religioso, il dramma recente ne possiede almeno uno sociale? Il Trarieux è esitante nell'ammetterlo. E difatti la produzione disordinata, caotica, rispecchiante il movimento delle idee sociali degli ultimi tempi, sembra attestare piuttosto le traccie di una società in divenire, che non l'aspirazione ad un programma ben certo, ad una mèta sicura. *Le repas du lion*, *Les mauvais bergers*, *Les bienfaiteurs*, *La vie publique:* satire terribili, veri giuochi di massacro: satira della nobiltà decomposta, dell'alta borghesia festaiuola, della piccola borghesia egoista, del funzionarismo bugiardo, della carità deleteria... di tutto... perfino dell'ideale, dal momento che la *Clairière* si chiude, in somma, sulla condanna del sogno comunista. E' la bancarotta fatale, eroica, della società presente, che il dramma esagera ancora, per la necessità di concludere, e che ci si appalesa come definitiva, mentre nulla v'ha, in fondo, nella vita, di definitivo.

In verità, anche per costoro come per Ibsen, della cui opera essi, non danno se non la tarda e non sempre feconda ruminazione, bisogna por mente non tanto al quadro quanto allo spirito che lo anima e agli scopi ch'esso si prefigge. Tutte queste diatribe accanite, questi lamenti insistenti, queste censure aspre e mordaci non sarebbero concepibili se non riferite a un miraggio sia pure platonico; alla aspirazione in qualche cosa che sia fuori di noi e che non disperiamo un giorno di raggiungere. Allo spirare del secolo XIX si invocava il ritorno allo spirito di natura: in oggi più modernamente, si invoca uno stato sociale tollerabile; dappoichè la sorgente dei nostri mali è tutta nella coscienza collettiva e antagonistica delle classi, nella loro viziosa organizzazione, nello sfruttamento reciproco che ne è la conseguenza, nella menzogna dei costumi, nella ipocrisia; contro i quali si è tanto levato il verbo flagellatore del poeta di Skien. Noi lavoriamo adunque nel teatro, come nella letteratura in genere, per l'avvento di uno stato sociale futuro, mettendo intanto in evidenza le tare dello stato presente. Questo è — o ci inganniamo — di già un passo innanzi sul nichilismo feroce di Ibsen, sulla sua glorificazione dello sforzo individuale e solitario. A codesta concezione del dramma scandinavo, il dram-

ma occidentale contrappone quella dello sforzo incosciente anonimo delle masse, che edifica le nuove strutture. Niun dubbio che quest'ultima contenga la interpretazione meglio autentica del dogma cristiano e che superi di gran lunga l'altra in dignità. in nobiltà e in fecondità di buoni risultati. Dove quella, sotto specie di voler liberare l'uomo dalla schiavitù dell'ipocrisia, fa di lui un odiatore e un ribelle; questa invece lo educa alla dura palestra della rinuncia e del sacrificio, lo rende capace delle più elevate ascensioni morali e partecipe, realmente, della divinità.

Giustamente osserva il Trarieux come la larga partecipazione data al fanciullo dai drammaturgi più recenti, stia a dimostrare l'esistenza in essi di un ideale morale non privo di grandezza. Il fanciullo, simbolo d'avvenire, riserva e tesoro della razza, pegno possibile di tutte le rivincite, costituisce il *deus ex machina* della più parte del teatro contemporaneo.

La *Course du flambeau*, *Les fossiles*, *Le dédale*, *La Clairière*, *Les remplaçantes*, *Le berceau*, *Maternità*, si chiudono col grido: il fanciullo! Per mezzo di esso noi speriamo, abbiamo ancora confidenza nell'umanità. Da siffatti tentativi: balbettamenti piuttosto che parole compiute, dovrà uscire, senza dubbio possibile, l'indirizzo nuovo dell'arte e del teatro, indirizzo che avrà per fondamento l'umanità tutta intiera di fronte ai problemi dell'ignoto, superata forse per sempre la fastidiosa plaga dei dubbi e delle mezze verità.

A) P. Hervieu - F. de Curel - P. Bourget. - P. Y. Loyson ecc. - Il teatro di idee ed i grandi problemi morali.

Paolo Hervieu (1) passerà con François de Curel quale il rappresentante meglio autentico di quel movimento drammatico cui si suole dar nome di teatro di pensiero. La sua nobile tempra d'uomo e d'artista, sdegnosamente schiva da lenocini di mestiere e da trafficismo gli valse nell'epoca falsa e patteggiante che noi viviamo l'ammirazione convinta degli intelligenti e degli onesti. Per aver egli esercitata l'arte come il più elevato officio dello spirito, ed essersi sempre studiato di estrarre da tale esercizio elementi, oltre che di bellezza di insegnamento fecondo, meritò il nome di moralista: per aver riportato sulla futile scena moderna l'ampio respiro delle abolite epoche classiche, fu salutato creatore della tragedia moderna.

P. Heroieu.

(1) Nato a Neuilly sur Seine nel 1857, morto a Parigi nell'Ottobre 1915. Appartenne ad una numerosa famiglia, ultimo di sei fratelli. Destinato al commercio, ottenne di poter continuare gli studi giuridici ed entrò nel gabinetto del Ministero dei lavori pubblici, poscia in quello degli affari esteri, ove ottenne il grado di segretario d'ambasciata. La consuetudine col mondo aristocratico gli diè modo di poterne offrire una pittura fedele e vigorosa nei suoi due noti romanzi: *L'Armature* e *Peints par eux mêmes.* I suoi primi lavori: *L'exorcisée, Bêtise parisienne, L'inconnu* rivelano di già i tratti della sua sensibilità agitata ed aspra, della sua intelligenza penetrante che analizza, taglia, penetra, da chirurgo esperto ed inesorabile, nell'oscurità da cui si partono le cause di cui noi subiamo gli effetti. Ma il teatro doveva consacrarlo alla sua vocazione ed alla gloria. Dopo *Sans lendemain (*1892) e *Les paroles restent (*1893) vengono *Les tenailles* (1895) la sua prima affermazione, *La loi de l'homme* (1897) *L'ênigme* 1900) *La Course du flambeau* (1901) *Théroigne de Mëricourt* (1903 sforzo potente di sintesi della tragedia rivoluzionaria, *Le dédale* (1904) *Le reveil* (1905 *Connais-toi* (1908) *Bagatelle* 1912) *Le destin est le maître* (1914). L'Accademia lo chiamò ben presto nel suo seno. La sua fine immatura (1915), fra i romori di guerra non destò tutto il compianto che avrebbe dovuto Sono da consultare fra i molti scritti intorno all'Hervieu:

Albert. E. Sorel Essais de psycologie dramatique (Paris. Sansot 1913) *A. Benoist. Le théâtre d'aujourd'hui.* Paris Soc. d'imprimerie 1911 *R. Doumic.* Le théâtre nouveau. Perrin, 1911. *H. Bordeaux.* La *Vie au théâtre Perrin-Paris* v. I e II. *Melodrame ou tragédie?* (Rev. d. d. mondes. *A. Hermant: P. Hervieu.* Renaissance latine 1910 *D. Oliva Note di uno spettatore* Zanichelli 1909. *P. Gaultier : P. Hesvieu* in Revue de Paris a. 1912 n. 23, 1 Décembre *I. Conti : Il Teatro di Hervieu* in Riv. Teatr. ital. a. 1912 vol 16. n. 3 *A. Binet : Portrait psycologique, de P. H.* in Rev. d. Par. 1904, 3. *L. d'Ambra : P. B* in *Emporium* 22, 1905 *A. de Monzie* : *P. H.* in Revue Belg. 1911, N. *S gur P. H.* in Rev. d. Rev. 87, 1910.

Nella sua vita ben riempita, seppe dar fuori una dozzina appena di lavori teatrali, tre almeno dei quali resteranno fra i più belli che vanti la scena; uno dei quali: *La Course du flambeau* prenderà il suo posto accanto alle opere significative del teatro d'ogni tempo: tutti indistintamente portano l'impronta del suo magnifico temperamento latino: energico e meditativo, ricco di poesia e sintetico fino all'asprezza.

Figlio di un'epoca in cui i caratteri della personalità facilmente si confondono per assumere quelli più vasti di una scuola o di un indirizzo letterario, egli riescì a serbare integra la sua individualità e trasfonderla nelle sue opere, sicchè è possibile riconoscerlo fra cento per la sua maniera decisa e sovente brutale di affrontare l'argomento, di incatenare l'anima ed i sensi dello spettatore ad un problema di larga portata umana; per il rigore schematico della dimostrazione logica simile in tutto ad un teorema, per la incisività spoglia e quasi disadorna del suo stile drammatico, tutto fatti e tutto idee, senza orpelli o riempitivi, di una lucidità, di una stringatezza che sanno del classico. Due note dominanti nella sua arte: la preoccupazione morale e la solidità dei contrasti psicologici. Mercè la prima egli indaga le passioni umane non da puro psicologo, per la sola soddisfazione di smontare i meccanismi di una macchina complicata o di opporre due anime in una lotta tragica; bensì le sviscera da osservatore preoccupato del rimbalzo che queste passioni hanno sulla condotta dell'individuo e delle collettività. Della seconda egli si avvale per creare ai suoi conflitti una impostazione che ha tutta la robustezza e l'armonia di linee dell'antica tragedia, pur palesandosi audacemente moderna nel disprezzo di ogni convenzione e di ogni tradizione di pensiero e di tecnica.

L'evoluzione del suo spirito si compie senza salti bruschi e senza lacune come quella di un intelletto supremamente cosciente e padrone, fin dall'inizio, dei propri mezzi di espressione.

La vita umana è, per questo scrittore, una cosa estremamente seria, della quale non è lecito ridere e neppure sorridere: basterebbe a dimostrarlo il tema del suo primo lavoro *Les paroles restent*: una condanna senza appello dei pettegolezzi mondani, e l'ar-

gomento del penultimo: *Bagatelle*, nel quale egli mostra quali elementi di tragedia si celino sotto le più innocenti apparenze di *flirt* e di galanteria. I suoi critici lo hanno detto pessimista; ma se pessimismo è il suo, certo è pessimismo equanime e rassegnato, senza il livore e lo spirito aggressivo che caratterizzano ad esempio, Ibsen, Strindberg o Mirbeau.

L'uomo è da lui concepito come prigioniero del raggruppamento sociale: della famiglia, della classe, dell'organismo politico, della razza e della legge, che è la sanzione esteriore tangibile della onnipotenza di questo. L'antitesi fra i due elementi si risolve in una lotta costante, irriducibile, nella quale la peggio tocca naturalmente al più debole, cioè all'individuo. In questo dissidio perenne tra le leggi ed il diritto naturale alla vita, all'amore, alla conservazione individuale ch'è nel fondo delle nostre coscienze, Paolo Hervieu scopre degli elementi della grande tragedia umana ch'egli si è prefisso di illustrare.

Fatte da sconosciuti per sconosciuti, le leggi non hanno e non possono aver riguardo se non alla esteriorità dei rapporti sociali; non tengono conto mai o quasi mai dei diritti imprescindibili dell'anima. Di qui la ribellione, l'insurrezione degli esseri contro questa cappa di piombo che li schiaccia, contro questo fato misterioso e potente che si sostituisce all'antico fato di origine divina ma che non è meno tragico ed ineluttabile nei suoi effetti.

Tuttavia l'Hervieu, a differenza del suo maestro norvegese, non si culla di illusioni: l'individualismo non lo attira, e neppure ha fede nel suo trionfo. La esperienza dei secoli gli dimostra che la lotta contro questo fato immanente è cieca e vana; che gli sforzi compiuti dall'uomo, novello Prometeo, per sottrarsi alla sua dura sorte, ad altro non conducono se non a mutare pena.... A che dunque gemere e reagire? questa è la conclusione, in verità sconsolata, che noi dobbiamo trarre dai suoi drammi. Vedete piuttosto: *Le tenaglie* vi narrano il caso di due esseri, che il matrimonio costringe a vivere uniti senza amore e senza stima: da prima è l'uomo, che forte dei diritti che la legge gli consente, rifiuta alla moglie desiderosa di libertà il divorzio invocato; dipoi è la moglie stessa, divenuta adultera, a rifiutare al marito

la soluzione che egli chiede quasi supplichevole: questi due esseri saranno perpetui forzati delle sanzioni create in vista dell'ordine sociale. E ne *La legge dell'uomo*, una moglie innocente, costretta a vedere la propria figlia fidanzarsi col figlio della amante del proprio marito, non trova alcun soccorso nella legge, creata dal maschio, per sventare l'equivoco pericolo. Pensate alla ineluttabilità della legge umana, che vuole le nostre affezioni discendano e non risalgano: che i genitori amino i loro figli più che questi non amino loro ed avrete *La corsa della fiaccola*. In *Il dedalo*, avranno un bel ripudiarsi Max de Pogis e sua moglie Marianna, e divorziare, e rimaritarsi entrambi, che quando suonerà l'ora di trovarsi ancora l'uno di fronte all'altra, tutti e due sentiranno a loro spese come il vincolo di una vita in comune e di un figlio che ne è il frutto non si spezzi. nè tampoco si allenti. E verrà la catastrofe tragica, inevitabile ad ammonirli che invano si tenta sottrarsi alle leggi della specie. Così *L'Enimma*, così *Il risveglio*, così *Conosci te stesso*, dove il generale de Sibéran sconta amaramente l'illusione di essersi per tanto tempo creduto un uomo libero, superiore a tutti i vincoli di coscienza e di convenienza: egli, povero e fragile essere come gli altri, fuscello in balia della potenza misteriosa che governa ogni nostro minimo atto.

In tutto questo, come ognun vede, Iddio o la religione hanno ben poco a che vedere.

Tutta questa gente, buoni credenti in apparenza, seguaci di quella religione ufficiale che è la più efficace lustra del vuoto intimo delle coscienze, non conoscono se non il proprio istinto e ignorano persino la virtù del sacrifizio. Dobbiamo vedere in ciò un altro influsso del teatro individualista dell'Ibsen? Da questo punto di vista è fonte di sorpresa per noi la soluzione del *Risveglio*, dove Teresa di Megée ed il suo amante, il principe Giovanni, riconoscono la necessità di immolare il loro amore, il primo ad esigenze di natura politica, l'altra ai suoi doveri di madre e di moglie. E' facile riscontrare l'origine di questo *tema* del sacrifizio nel romanzo russo.

* * *

Abbiamo visto, in succinto, quale sia il concetto fondamentale che anima l'Hervieu: concetto che domina in lui a tal segno da rendersi il più delle volte un inceppo ed un difetto grave per l'opera. Il dramma è posto come un problema matematico, e la dimostrazione è condotta con un rigore logico, con una sobrietà di mezzi, con una sicurezza di metodo da raggiungere il massimo della bellezza geometrica e dell'effetto drammatico.

Per questo, a proposito dell'opera di lui, si è parlato a lungo, di tesi. Bisogna pertanto intenderci a questo riguardo. Dumas figlio, Augier, hanno scritto lavori a tesi. Prendendo argomento da un inconveniente delle leggi o di istituzioni morali, ne hanno predicato con la loro opera la abolizione o la modificazione. Ciò facendo, come ben dice il Doumic (1), essi si dimostravano ottimisti.

Credevano che la natura umana fosse buona e che sola causa del male della società, fossero le istituzioni poste dall'uomo e le tendenze della sua natura. Hervieu non si lascia prendere da questo ottimismo: per lui la vita è fondamentalmente cattiva. Tormentati dal desiderio del meglio, noi respingiamo una legge che ci sembra abbia offeso i nostri istinti e leso un nostro diritto, e poco tempo appresso ci accorgiamo che quella che è venuta a sostituirla, urta in un punto che non è meno sensibile. Si sposta la sofferenza, non la si sopprime. Ciò esonera l'Hervieu dal prender partito per l'una o per l'altra tesi. Vi era sembrato che ne *Les tenailles* egli mettesse a nudo la tirannia dell'unione matrimoniale ed invocasse il divorzio?

Ed ecco ch'egli nel *Dedalo* vi mostra il rovescio della medaglia ed esalta l'indissolubilità del vincolo. Egli si limita dunque ad additare il male, senza la pretesa di indicarne il rimedio. Vero è che egli per la dimostrazione del suo qualsiasi assunto non può non obbedire alle strettoie di uno sviluppo logico

(1) Le théâtre nouveau. Paris, Perrin 1908.

astratto. Ma perchè, non dovremmo consentire, col Benoist (1) che sotto la molteplicità dei fenomeni, sia lecito all'artista di ricercare la permanenza delle cause? Può esservi un interesse drammatico e filosofico insieme a vedere le conseguenze di una legge morale svolgersi sotto i nostri occhi con una implacabile necessità.

L'importante si è che nel dramma così concepito, vi sia l'opera d'arte, la vita, cioè, e la natura fissata nei suoi tratti essenziali ed immutabili. Ora non sempre nel teatro d'Hervieu la realizzazione artistica segue docilmente la concatenazione del pensiero. E' accaduto a più forti di lui, quali Ibsen, di lasciar sfuggire la verità umana a traverso le maglie sottili della dialettica e la rigidità della costruzione matematica; e quando la verità umana se ne fugge, l'edifizio del dramma corre gran rischio di somigliare ad un tempio senza Dio.

Un altro difetto, che è per dir così la conseguenza logica del metodo usato dall'Hervieu, è la composizione uniforme dei caratteri. Il loro presente, il loro avvenire non esistono per noi se non in quanto è necessario all'intelligenza del conflitto: membri anonimi e per lo più mediocri di una borghesia senza ideali e senza aspirazioni, essi passano come ombre nello specchio della nostra memoria per confondersi nel gran crogiuolo livellatore dal quale sono usciti.

Non sarà mai Paolo Hervieu a darci l'emozione di una figura viva e completa in ogni suo tratto, come *Hedda Gabler* o *Vautrin*. La stessa *Sabina* de *La course du flambeau* e *Laura Raguais* de *La loi de l'homme*, che sono forse le creature femminili meglio riuscite del suo teatro, sono concepite sotto un aspetto troppo unilaterale per aspirare ad un carattere di universalità. Ossesse entrambe dall'amore materno, fino alla follia o alla delinquenza, creature splendidamente logiche nella loro essenza teorica, esse sono dotate di scarsa personalità umana e di scarsa virtù suggestiva.

---

(1) *Le théâtre d'aujourd'hui*. Soc. franc. d'imprimerie. 1ª serie, Paris 1911.

* * *

Le tenaglie (1895) e *La legge dell'uomo* (1897), formano parte a sè nell'opera dell'Hervieu, in quanto risentono più degli altri lavori l'influsso del teatro di Dumas fils. In esse è più facile cogliere un principio di tesi divorzista ed una aspirazione all'uguaglianza dei sessi dinanzi alla legge. Taluno ha voluto anche vedervi un pizzico di femminismo.

I protagonisti de *Les tenailles*, Roberto ed Irene Fergan, vivono in pieno disaccordo, per quanto non abbiano vicendevolmente a rimproverarsi gran che.

Irene pensa al divorzio come l'unico mezzo che le consenta di uscire dall'inferno coniugale, tanto più ch'ella sente di amare un amico d'infanzia, Michele Davernier, e di poter essere felice con lui. Ma Roberto rifiuta. Egli è un uomo d'abitudini, ordinato, che non ama dividere a metà la casa, la borsa; rimanere con una mezza facciata nella società. Pianti, suppliche, minaccie, tutto è inutile contro la volontà ostinata del marito ad usare del diritto che la legge gli consente. Passano degli anni: Davernier è morto tisico dopo esser diventato l'amante di Irene: un figlio è nato da costei, che Roberto tiene per suo, ed al quale vuol dare una educazione di suo gusto.

Il dissenso fra i coniugi riaccende la guerra che pareva sopita. Irene, spinta all'estremo, non esita a rivendicare l'intero diritto su un figlio che è esclusivamente suo. Ora è la volta di Roberto a protestare ed a richiedere il divorzio. Ma Irene non la intende più così: la libertà ormai le sarebbe inutile, anzi rovinosa. Per *suo* figlio, ella obbligherà suo marito a rimanere nel matrimonio, a tirare la medesima catena, fino all'esaurimento, fino alla morte. È la seconda morsa della tenaglia che inesorabilmente si chiude, lacerando le carni di questi esseri, vinti entrambi dalla legge.

Il lavoro è stato costruito — ognun lo vede — per poter scrivere le due scene antitetiche che chiudono il secondo ed il terzo atto. Esse sono veramente belle, pur nel rigore inflessibile della dimostrazione logica; la seconda più della prima, col suo accento di accoramento contenuto. Non sono i caratteri

dei personaggi, disegnati in modo affatto embrionale, ad interessarvi, non le conclusioni teoriche della tesi ch'essi rappresentano; bensì il substrato profondamente umano e commosso della situazione drammatica, concepita da un poeta e da un uomo di teatro. Tutto ciò non bastava al bravo Sarcey, il quale era irritato di non poter trovare in questa commedia un solo personaggio simpatico.

Egli avrebbe voluto evidentemente che l'autore prendesse partito per uno dei suoi due antagonisti, alla maniera di Dumas buonanima, e ch'egli avesse fatto vibrare nel dramma quell'idea del dovere che non cessa mai di produrre il suo effetto sugli occhi delle belle signore. Ma egli era incapace di comprendere che se l'idea del dovere è assente dall'opera, ciò dipende dal fatto ch'essa è assente dalla società che in quella ci viene dipinta, e che questo dramma terribilmente arido, altro non è se non l'esponente degli egoismi forsennati che governano le azioni della società moderna.

La *Legge dell'uomo* è anch'essa dominata dalla figura di una donna: Laura di Raguais. Scoperta la tresca del marito con una sua intima amica, e nell'impossibilità di ottenere dalla legge un divorzio, ella deve accomodarsi ad una separazione amichevole, ed a vedersi financo strappata dal marito l'unica figlia Isabella. Ma il diritto dell'uomo non è ancor stanco di accanirsi contro di lei. Combinazione vuole che Isabella, ormai sedicenne, sia follemente innamorata del figlio di Madame d'Orcieu, la rivale aborrita. Il padre di Isabella e il signor d'Orcieu vedono di buon occhio il matrimonio, ma Laura insorge tra essi e sua figlia, come leonessa ferita, a deprecare l'unione mostruosa. Ecco la situazione drammatica *maestra*: che cosa farà Laura di fronte alla volontà decisa dei due uomini ed alle aspirazioni dei due ragazzi?

Da una creatura che ha nel sangue l'eredità delle eroine ibseniane, e che abbiamo sentito imprecare così alto contro la schiavitù femminile autorizzata dalla legge, noi possiamo attenderci anche il colpo di testa finale: la rivelazione fulminea, preludio di tragedia e di rovina. Ma ancora una volta — e per buona sorte — la volontà del più forte trionfa e si impone, sotto forma di una riconciliazione delle due

coppie, voluta da M. d'Orcieu, allo scopo di render possibile il matrimonio dei due innocenti, sia pure a prezzo del più duro sacrifizio dei loro genitori. E' già, in embrione, il tema della *Corsa della fiaccola* che s'adombra. Il dramma ha situazioni drammaticissime e ricche di patetico, ma non vale, in sostanza, *Le tenaglie*. C'é poi la grossa questione del colpo di scena finale che non manca di sollevare obbiezioni fondate.

E' proprio uno dei procedimenti cari all'Hervieu, quello di addossare i suoi personaggi ad una situazione che non consente se non una sola uscita: procedimento brutale, ch'egli usa di continuo con superbo disprezzo delle abitudini e della mentalità degli spettatori.

La stessa *Course du flambeau*, il suo capolavoro, non va esente da simili pècche, per quanto egli in questo dramma, allargando e sollevando la sfera della sua osservazione, non si attacchi ad una deformazione dell'ordine giuridico bensì ad un problema di alta destinazione umana.

Et quasi cursores vitai lampadae trahunt: il magnifico verso di Lucrezio è posto come ad epigrafe del procedimento seguito dalla razza per la conservazione sacra dei destini della specie. La famiglia Fontenais nelle sue tre generazioni, costituite da M[me] Fontenais, da Sabina sua figlia, e da Marie-Jeanne sua nipote, ci darà modo di seguire con rigore logico e matematico l'esattezza della legge, secondo la quale la sorte dei nostri nati e dei nostri nascituri prende il passo su quella dei nostri antenati, l'avvenire sul passato.

L'argomento era bello ed anche originale; di interesse vasto e suscettibile di partiti drammatici di primo ordine. Con l'abitudine appresa da Ibsen di penetrare subito *in medias res*, l'Hervieu ci mostra fin dal primo atto Sabina Revel, che ancor giovane ed amabile, sacrifica il suo amore per Stangy, il quale l'ha richiesta in matrimonio, allo scopo di non distaccarsi da sua figlia. E mentre ella spezzava nel suo cuore questa cara speranza, Marie-Jeanne si andava fidanzando a Didier Maravon con la spensieratezza dei suoi sedici anni. Il matrimonio si compie.

Compromesso da speculazioni sfortunate, Didier ha bisogno di una forte somma per evitare la rovina.

Marie-Jeanne ammalata non resisterebbe al colpo. Ed ecco Sabina a supplicare M^{me} Fontenais, sua madre, di voler largire la somma, ed avutone un reciso rifiuto, eccola giunger fino a commettere un falso a danno di lei pur di raggiungere l'intento: operazione fallita d'altronde, che non porta ad altro se non a far scrivere all'Hervieu una magnifica scena in cui Sabina Revel, accusandosi, fa essa stessa il processo del suo cieco e disinteressato amore materno. Abbiamo ormai già compreso che nel conflitto tra l'istinto di madre ed il rispetto filiale, quello è destinato a trionfare su questo; come tragicamente ce lo apprende l'ultimo atto. Per poter salvare Marie-Jeanne, Sabina è costretta ad accompagnarla in alta montagna. Per M.^{me} Fontenais, ammalata di cuore, la grande altitudine è micidiale. Sabina lo sa e tace. E' stato osservato che il ripiego è puerile: che la *ficelle* è quì troppo evidente. Ma l'Hervieu non si arresta a queste bazzecole per la dimostrazione del suo assunto. Prima della catastrofe toccherà tuttavia a Sabina di sopportare ancora due disillusioni acerbe: il ritorno di Stangy, ammogliato, e il proposito di Marie-Jeanne di trasferirsi in America con suo marito, al quale Stangy ha offerto colà un posto lucrativo. E' troppo, in verità, per il suo amore di madre; una forma anche questa, come le altre, di egoismo. E quanto M.^{me} Fontenais, fulminata dall'apoplessia, cade al suolo rantolando, dalla esistenza distrutta di Sabina, sale atroce come un rimorso, la conclusione amara di questo dramma disperato: Per mia figlia, ho ucciso mia madre!...

Dramma? tragedia piuttosto; in cui tutto, dall'ambiente all'azione dei personaggi secondari, secondo l'esempio classico, sembra cospiri a rinforzare entro di noi quel concetto di necessità inesorabile che è la ragione d'essere e la bellezza dell'opera. “ En écoutant ces scènes qui et reignent, ces cris déchirants, en voyant ces mains qui se crispent dans l'exasperation et la résistence, on pense à quelque tragique de l'antiquitè, au décor du palais de pierre, aux robes traînantes, aux brutalités, au sang repandu: ici l'action s'achève dans la mort, mais la mort silenciense: une artère qui se rompt, un coeur de vieille femme qui cesse de battre et à ses còtés, une grande innocente

qui s'affaisse sous le poids de son crime d'amour... „ (A. E. Sorel. — op. cit. p. 65). Ognun vede come, considerati da questo punto di vista, tutti gli arbitri, tutti gli artifici, tutte le inverisimiglianze di cui il dramma formicola, cedono il passo alla imponenza dell'assioma, la cui verità indiscutibile si imprime nelle nostre menti col suggello del genio. Errano coloro, e tra essi è anche il Doumic — che vogliono vedere in esso, lo studio di una perversione soltanto dell'amore materno. L'Hervieu, scrittore di idee, ha dovuto servirsi di un intreccio eccezionale e di caratteri un poco diversi dal comune, per alte ragioni di tecnica e di prospettiva scenica; la sua arte non poteva essere una immagine fedele della vita, ma una *trasposizione* di essa; allo stesse modo come Sofocle non pretese di darci in Edipo il modello dell'uomo divenuto preda al rimorso, o in Elettra quello della figlia giustiziera.

Non altrimenti l'Hervieu ha usato nel *Dedalo*, ove canta il suo più forte ed inebriante peana la passione cementata dal possesso e fecondata dalla creazione di un nuovo essere. Il fanciullo: ecco il vero protagonista simbolico di questo dramma ardente e tumultuoso; da cui il matrimonio esce riabilitato nella santità immutabile delle sue leggi segnate dalla natura. Troppo nota ne è la favola, analoga a *Le Berceau* di Brieux: Max de Pogis e Marianna, divorziati per colpa dell'uomo e rimaritati entrambi, sono costretti ad incontrarsi di nuovo al capezzale del loro unico figlio mortalmente ammalato. Le angoscie nuovamente vissute in comune, la libertà dei ricordi, dei confronti, fa rinascere in entrambi quella che il Flat definisce felicemente: la *resurrezione delle immagini nella sensualità* (1). La passione sopita ma non estinta, resospinge i due esseri l'uno nelle braccia dell'altro: adulterio doppiamente ardito e colpevole e tremendo nelle sue fatali conseguenze; che condurrà Marianna al rimorso perpetuo, Max de Pogis a finire tragicamente la sua vita in una collutazione feroce col suo successore legale nel cuore di Marianna. In situazioni come queste si afferma la maestria di Paolo Hervieu, la sua arte concisa, raccolta, piena di sot-

---

(1) ***Figures de théâtre contemporain.*** Sansot. Paris 1913, II serie.

tintesi misteriosi, che offre dei prolungamenti su ciò che vi ha di infinito, di inesplicabile nell'anima umana, che, per dir così, ci *suggerisce*, più ancora che non precisi, e si eleva per tal modo al vero obiettivo dell'arte idealista, la quale mira piuttosto a suscitare in noi le rappresentazioni interiori e le conseguenze misteriose delle passioni umane, che non a precisarci i fatti medianti i quali esse si traducono (1).

Il risveglio è stato generalmente giudicato come un'opera inferiore nel teatro di Paul Hervieu e difatti esso deve farsi perdonare un buon numero di colpi di scena e di situazioni melodrammatiche prima di giungere alla scena finale, la sola bella e grande del dramma, in cui palpita veramente l'ala del grande poeta del *Dedalo* e de *La corsa della fiaccola*. Il principe Giovanni, venendo a scoprire che la propria amante Teresa, pur credendolo morto, è in via di sacrificarsi alle sue esigenze mondane, subisce duramente il risveglio da tutte le sue dorate illusioni ed ha la sensazione atroce che il loro grande amore è già toccato dalla morte, che la vita è in realtà la più forte, sempre, perchè essa vi prende e continua, irreparabilmente nel tempo, quando le nostre passioni cedono e si dileguano non meno di festuche trascinate dal vento.

Quali rovine ! E quando apprenderemo veramente noi a conoscerci intimamente ; a giudicare i fatti della nostra coscienza, con quel distacco superiore, quella serenità che adoperiamo verso gli estranei ? Guardate il generale de Sibéran, in *Connais-toi*, l'uomo di ferro ch'ebbe sempre il dovere e la giustizia in conto di religione e che si fece forte di non dipartirsi mai, neppur nel suo intimo, da quelle regole inesorabili di condotta che formano il suo orgoglio. Basta ch'egli debba applicare a suo figlio la punizione rigorosa che per una colpa d'amore analoga riservava al suo ufficiale d'ordinanza, perchè senta flettersi il suo vecchio cuore paterno, indulgente al perdono.

Intrattabile sulla questione dell'adulterio nella donna, eccolo, vecchio miserando ed imbelle, supplice innanzi alla sua giovine moglie, da lui scoperta

---

(1) Cfr. P. Flat, op. cit. p. 176.

in peccato: che non lo abbandoni, giacchè troppo grave riescirebbe per lui la perdita della più cara illusione, del raggio benefico che riscalda le ultime ore assiderate della sua esistenza.

Bagatelle; *Le destin est le maître*, non aggiungono nulla di notevole al bagaglio drammatico dello scrittore francese. Sembra purtuttavia che, quasi presago della sua fine imminente, egli abbia voluto nel titolo della sua ultima fatica riassumere il concetto ispiratore della intera sua opera. Il destino è padrone... non è desso forse ad armare il braccio di Romain de Chazay verso il marito di sua sorella, Andrea Béreuil, falsario e truffatore, invischiato nei lacci di una femmina da conio?

E quando la moglie dell'ucciso, apprendendo la terribile verità, urla al fratello: Non avevi il diritto di ucciderlo! questi non sa addurre per suprema giustificazione se non questa fatale legge del destino, la quale dispone di noi anche contro di noi.

Così si chiude l'attività artistica di questo scrittore dignitoso ed austero, dal quale il teatro avrebbe potuto attendersi ancora opere ricche di vita e di bellezza.

Salutato ai suoi inizi come un innovatore della tecnica drammatica, come colui che primo aveva osato spezzare il quadro imposto da Dumas e da Augier alla commedia di costumi, venne in prosieguo di tempo a trovarsi un sorpassato di fronte alle nuove formule e ai tentativi più o meno felici della giovane scuola. Ma in questo suo saldo e continuo ossequio alla tradizione, che lo collega direttamente alla grande stirpe dei Becque, dei Lesage, dei Beaumarchais, dei Molière, è la sua maggior forza ed il suo maggior titolo per aspirare alla posterità. Certo egli fu un unilaterale e non ebbe la vastità profonda di intuizione e di rappresentazione propria ai suoi grandi antesignani. Egli ignora la creatura squisitamente fragile, donna fino alla punta delle unghie, fiore di fantasia, di sogno ed amante dell'amore, che incontriamo in Donnay o in de Portoriche. Le sue donne, eroine dell'azione, vanno vivamente sospinte da una legge oscura ed ineluttabile di movimento, in lotta contro le barriere del mondo e dell'istinto.

Tuttavia, sotto la violenza aspra con la quale egli

abborda la vita, si indovina un fondo di bontà umana e triste, la delusione accorata e pur dignitosa di un uomo che non ha chiesto all'esistenza più di quanto essa può dare, e che del poco si sta pago. Ed in ciò il suo genio, essenzialmente latino, si diversifica da Ibsen, col quale egli ha pur in comune la preoccupazione di svegliare la coscienza, di allargare l'orizzonte, di ridurre alla misura di un dato prefisso tutte le idee ambienti.

* * *

Uno scrittore di teatro che inizi la sua opera con un lavoro quale *L'envers d'une sainte*, potrà prestare il fianco a tutte le critiche tranne a quella di mancanza d'originalità. E l'originalità è stata sempre il tratto caratteristico di *Francesco de Curel* (1), tratto che gli ha assicurato, di contro alla ammirazione devota di pochi conoscitori, la bassa congiura dei mediocri e la volgare indifferenza degli ignoranti e degli inetti. Portare il proprio interesse alle cose dell'anima, sia pure sotto una ver-

F. De Curel

---

(1) François de Curel appartiene ad una antica famiglia che si dedica alla grande industria. Nacque nel 1856 a Metz, fu educato in collegio e passò le sue vacanze nei primi tentativi d'arte drammatica, immaginando tele di commedie e fabbricando fantocci per eseguirle. Ricevuto baccelliere, poco tempo dopo la guerra, ottenne il diploma di ingegnere, ma rinunciò a servirsene preferendo dedicarsi agli studi. Leggeva insaziabilmente Flaubert, Maupassant e Tolstoi. Scrisse anche un romanzo, poi un'altro, ma senza rimanerne soddisfatto. Un giorno Antoine, direttore del Teatro Libero, ricevè tre manoscritti di commedie firmati da autori diversi. Li lesse e rispose immediatamente con tre accettazioni entusiastiche. Tutti e tre erano opera della medesima mano. Uno di essi era *L'envers d'une sainte* (1892). De Curel fu accolto dal pubblico con una specie di stupore: quel misto di filosofia e di episodi drammatici sorprendeva gli spettatori, abituati a distinzioni di generi più netti. Seguirono: *Les fossiles* (1892) *L'amour brode* ('93) *L'invitée* ('93) *La nouvelle idole* ('95) *La figurante* ('96) *Le repas du lion* ('97) *La fille sauvage* ('902) *Le coup d'aile* ('906) *La danse devant le miroir* ('912) *L'ame en folie* ('919). De Curel compone lentamente e a lunghi intervalli, in un antico palazzo aristocratico della rue de Grenelle. E' di corporatura media, piuttosto piccolo, grassoccio, le spalle larghe, la testa massiccia, con la fronte scoperta e i capelli tagliati a selva: la barba corta, gli occhi vivi e maliziosi. I maggiori piaceri di questo gentiluomo d'antica razza sono quelli di cacciare nelle sue foreste e nelle sue terre.

Da Consultare: A. E. Sorel *Essais de psycologie dramatique* Paris. Sansot 1911. *Figures de th atre contemporain* op. cit. *R. Doumic*: *Le théâtre nouveau* op. cit. *D. Oliva* *Note di uno spettatore* op. cit. *Ph. Malpy*. *Fr. de Curel* in *Revue d'art. dramatique* 20 Marzo 1899 *B. Villanova Ardenghi*. *Il teatro neo-idealistico*, *Palermo*, *Sandron*, *A Benoist*. *Figures de th ätre cont* op. cit. 2. v. *H. Bordeaux*. *La vie au théâtre* v. IV. Perrin 1919 Paris. (studio comprensivo).

nice di indifferenza scientifica ; nell'anno di grazia 1892 cioè in pieno naturalismo zoliano e becquiano, era già un bel fatto ; conveniamone.

Coloro che si soffermarono al mero lato esteriore di ricerca psicologica positiva, in questo dramma, furono ben lungi dal comprenderlo. La crisi d anima di Julie Renaudin non può spiegarsi col solo fenomeno della *reintegrazione del sentimento:* la poesia calda ed umana che pervade questa concezione, prelude alla spiegazione di misteri ben più alti e fecondi.

Veduto vano il suo amore pel cugino Enrico, ed esterrefatta pel delitto da lei commesso, tentando di precipitare in un burrone colei ch egli le aveva preferito, Giulia Renaudin ha costretto per diciotto anni il suo orgoglio ed il suo rimorso fra le pareti di un convento. La calma. la solitudine, la pietà, e sopratutto l irreparabile destino hanno calmato la sua anima. e le hanno ispirato le virtù di una santa. Virtù fittizie. Ritornando al mondo, e nel luogo ove un tempo aveva amato e sofferto, le memorie la riassalgono in folla. Enrico è morto da tre mesi, ma il suo fantasma risorge di continuo, evocato dalla potenza del ricordo : il passato si ricongiunge al presente, senza interruzione : " Non si esce forse dal carcere dopo mezzo secolo con gli abiti che si portava il giorno del delitto ? „ I sentimenti, rimessi in libertà riprendono tutta la loro forza : Ora ella non trova altra ragione di vivere se non l'indagare quali fossero i sentimenti di Enrico nei suoi ultimi giorni. Ebbe pietà del suo amore ? Comprese il suo odio ? Della tragedia terribile che si svolge nell'anima di Giulia, la maschera ipocrita da lei appresa a portare in convento ci dà testimonianze deboli e vaghe : l'emozione si produce in noi per effetto di suggestione sottile ed imponderabile. Ognun vede. anche da questo cenno sommario, come sia qui dentro tutto un metodo artistico particolare che tende ad affermarsi, un mondo ancora oscuro e tumultuario che si agita e tenta di affiorare alla luce.

Nell'istesso anno un altro dramma bizzarro, poderoso. diverso dalle consuetudini imperanti sulla scena di prosa, imponeva più vivacemente il nome e

la personalità di astro nascente di Francesco de Curel : *I fossili.*

Un padre ed un figlio hanno posseduto per due anni, l'uno ad insaputa dell'altro. la medesima donna. Un bambino nasce : per opera del padre ? per opera del figlio ? Impossibile dirlo, vista la promiscuità, la *commixtio sanguinis* che ha dato luogo alla generazione. Il bambino è di tutti e due. è comune. Il padre è il duca di Challemel : il figlio Roberto sta per morire tisico. Ed eccoci al nucleo centrale del dramma, l'illustrazione, diremo così, della tesi. Allo scopo di perpetuare la sua razza. il vecchio aristocratico fa sposare al moribondo la ragazza : così — argutamente nota il Doumic — egli che fu l'amante di sua nuora, si troverà forse ad essere il nonno di suo figlio, e Roberto si troverà ad essere il padre di suo fratello. E' l'incerto divenuto la pietra angolare della famiglia.

Il Doumic osserva ancora che una transazione di coscienza, quale è quella impostasi dal duca di Challemel, avrebbe potuto giustificarsi ai bei tempi della feudalità, quando la sopravvivenza di una famiglia era attaccata alla sovranità reale del signore. Ma pensate all'ironia del titolo : *I fossili.* Chi sono questi fossili ? Coloro che pensano oggi, in piena vita odierna con cervelli antichi : dei sopravvissuti. Nel nome è implicita la condanna. Pure, la faccenda non è così semplice. Anche lui, il de Curel, (che appartiene del resto alla medesima razza) non sa difendersi dalla simpatia irresistibile che gli ispira il suo soggetto ; ed arriva ben presto a giustificare nei suoi personaggi questo interesse superiore della casta, che anche oggi si riassume nel mantenere in vita una tradizione intera di disinteresse, un sentimento cavalleresco, ed una delicatezza d'anima che sono l'onore della nazione. C'è dunque ancora in questi *fossili* tanto che giustifichi ancora il loro diritto all'esistenza come casta privilegiata ? L'autore, come farà poi il Bourget ne *L'émigré* sembra concludere per l'affermativa. Comunque il lavoro, a malgrado dei suoi difetti: crudezza di particolari ed incertezze di tecnica, testimonia tanta unità nell'ispirazione generale, tanta logica nello sviluppo, tanta grandezza austera

nella concezione, da essere annoverato fra le più significative opere del teatro contemporaneo.

L'amour brode: L'argomento è stato ripreso e licenziato in una nuova edizione che porta il titolo: *La danse devant le miroir* (1914): segno è che il concetto informatore era ancora vivamente sentito dall'artista, a ben venti anni di distanza.

Un caso quasi morboso di passione mette in presenza Gabriella de Guimont, giovane vedova, e Carlo Méran. Si sposano. Nel primo giorno delle nozze il marito si uccide. Bando alle insinuazioni: nessun fatto materiale è venuto a giustificare un atto di tale gravità. La ragione della catastrofe è tutta intima, risiede cioè in quel processo particolarmente morbido di disgregazione spirituale che l'autore eccelle nel dipingere. Questi individui non si contentano di avere, come ciascuno di noi, una fisionomia morale: ne hanno due, tre, quattro: opulenza soltanto apparente; miseria fondamentale; miseria dei sentimenti sviluppatisi e deformatisi in una atmosfera artificiale come mostruose orchidee; miseria delle anime moderne troppo coscienti di sè medesime. Esse sono prigioniere degli impegni presi in un istante di esaltazione, e non possono venir meno ad essi, senza disonorarsi ai propri occhi. L'orgoglio le snatura e le uccide. Ed ecco per quali sottili ragioni Charles Méran preferisce sopprimersi, alla soglia della felicità, per lasciare in eterno nell'anima di Gabriella il riflesso della sua attitudine artificialmente eroica. *L'amore ricama*: ciò vuol significare che c'è nell'amore moderno una parte di menzogna e di dilettantismo.

Le anime d'oggi non sono nè abbastanza forti, nè abbastanza ampie per contenere la semplice passione: e sono di essa troppo istruite per rinunciarvi „ (1).

Guardate *L'invitée*. M^me^ di Grécourt ha abbandonato in un brusco movimento di rivolta il marito adultero e due figlie bambine. Durante diciassette anni, è vissuta all'estero della vita frivola di società. La curiosità e le preghiere di un amico la spingono un bel giorno a far ritorno in Francia ed a rivedere le figlie. E' il ritorno di Nora nella casa maritale.

---

(1) *Ph. Malpy. F. de Curel* in La Revue d'art dramatique. Paris 20 Mars 1899.

M^me de Grécourt non fa che offrirsi — in fondo — uno spettacolo filosofico, interessante.

L'orgoglio — sempre l'orgoglio, notate bene — ha ucciso in lei la madre e la moglie. Eccola, *invitata*, tra coloro che furono i suoi: il passato ancora una volta riannoda insensibilmente le sue catene. Non è la volgare e indifferente disinvoltura del marito, bensì la graziosa e commovente tenerezza di Alice e di Teresa ad operare il miracolo: sopratutto il bisogno di protezione che queste povere ragazze, mal coltivate dalla amante del loro padre, provano contro i bisogni e le tentazioni del mondo. Ecco l'istinto sublime che si risveglia nel cuore disseccato. La madre non potrà più distaccarsi dalle sue creature, e le condurrà seco, disposta anticipatamente in loro favore al sacrifizio della sua vita brillante e dissipata. Salvo alcuni spunti sinceri che brillano di tanto in tanto, la commedia rivela la sua natura artificiosa ed artificiale, frutto di una cerebralità raffinata, che si preoccupa dell'eccezione più che della normalità.

* * *

Con *Il nuovo idolo* noi giungiamo ad una svolta quanto mai sintomatica nella evoluzione spirituale di François de Curel. La sua arte ci è apparsa fino ad ora quella di un aristocratico austero dell'idea, assuefatto a frugare col bisturi delicato dell'analisi tutti i menomi ripieghi della coscienza e della subcoscienza, capitano in quell'armata della letteratura scientifica i cui *marescialli*, secondo l'opinione di Bourget, si chiamano Taine, Renan e Dumas.

Avendo fatto *tabula rasa* nell'anima dei propri eroi, egli si era esercitato pazientemente, con un rigoroso metodo scientifico, a ricomporre in questo vuoto artificiale la commedia o la tragedia dei sentimenti primordiali che interessano l'umanità. E l'esperienza era riuscita, da un certo punto di vista, egregiamente.

La crisi profonda d'anima che scuote il secolo, colpisce l'autore dei *Fossili* nel suo pieno affannarsi alla ricerca di una convinzione che non trova. Il bagaglio dei sentimenti tradizionali, legato alla coscienza delle tradizioni famigliari del passato, faceva ingom-

bro in fondo all anima disillusa e stanca di una sterile contemplazione. Apostolo — uno degli ultimi — della scienza, de Curel doveva divenire uno dei primi apostati di essa. *Il nuovo idolo* ci conserva le traccie di questo trapasso : in esso e nell'opera successiva egli non fa che tramandarci, pertanto, la sua storia o meglio quella della propria intima tragedia. Per questo, l'opera acquista un valore documentario notevole per la ricostruzione degli stati d'animo propri ad un periodo storico che, d'altronde, trovasi ancor oggi appena al suo inizio. *Il nuovo idolo* è proprio per questo, bello, artisticamente vivo ed umano, uno dei più armoniosi e perfetti saggi della nuova arte idealista. Un vasto problema di idee vi è affrontato con ardimento e sicurezza, pari soltanto nell'autore, al dono intimo e spontaneo di una poesia che eleva, abbellisce, nobilita quanto tocca.

Alberto Donnat è un grande medico ; uno di quei luminari della dottrina al quale tutti si inchinano reverenti. La sua scienza è per lui l'unico idolo. Egli si crede un essere superiore, i cui diritti vanno al di là di quelli concessi dalle leggi umane ai miseri mortali. " Se è permesso a un generale di far massacrare dei reggimenti interi per l'onore della patria, dovrebbe contestarsi ad uno scienziato il diritto di sacrificare qualche esistenza per una scoperta sublime, come il vaccino della rabbia o della difterite? „ Egli non abusa — però — notate bene, di questa teoria, che spinta all'estremo potrebbe condurlo a far degli uomini oggetto di esperienze al pari dei cani e dei conigli. La sua audacia consiste soltanto nell'inoculare il *virus* del cancro ad una povera malata di etisia che non ha se non pochi mesi di vita, allo scopo di studiare il modo di alleviare con la scoperta di un siero, l'umanità sofferente. Ma la mano del destino si appesantisce su di lui. La fanciulla, una novizia monaca, dolce e paziente, viene a guarire della tisi : ormai ella è condannata irremissibilmente a morire di cancro. La scoperta che il dottore fa del fallimento delle sue previsioni scientifiche lo atterrisce più che il romore dello scandalo pubblico e delle minacce giudiziarie, più che le invettive di sua moglie Luisa, la quale non avendolo mai amato, non vede ora in lui se non un assassino.

Ce n'è abbastanza perchè tutte le idee di Donnat sulla onnipotenza della dottrina si trovino sconvolte: la scienza è fallace: il miracolo è dunque possibile?

- Tous les mêmes, Maurice — esclama egli ad un amico — moi, des gens qui contemplent de haut l'humble humanité, nous ne voyons pas ce qui un enfant verrait. — Non resta più a lui se non il suicidio. Ma nel momento supremo di egoismo e di sconforto, un sentimento a lungo represso e come obliato si fa strada nel suo animo. Morire sì, ma che la sua morte serva almeno alla causa dell umanità e dell ideale. Prendendo sè stesso per ultimo soggetto delle sue esperienze, egli si inocula il germe del cancro. Questo atto di eroismo incosciente lo meraviglia, lui stesso. Perchè sacrificare una vita estremamente benefica, al pari di quella dell'ultimo miserabile, inutile a sè ed all umanità? L idea non sarebbe bella e nobile, che nel solo caso in cui la scienza cessasse di essere adorata come idolo unico. Il dotto non riesce a trovare ragioni sufficienti al suo gesto. Ma ben la trova sua moglie Luisa, che istruita del supremo sacrificio, si getta al collo di lui in uno slancio di amore e di ammirazione: ben la trova la sua vittima Antonietta, che nella divina intuizione delle anime semplici, rivela per la prima volta l'anima del dotto a sè stessa. E si innesta qui quella maravigliosa scena finale del dramma che non può leggersi od ascoltarsi senza che tutte le fibre più delicate della nostra sensibilità estetica e morale non vibrino di ammirazione entusiastica e di commozione invincibile. — D où vient ce quelque chose qui élève le plus humble au dessus du plus savant? — chiede trepidante Donnat ad Antonietta. — Du bon Dieu, monsieur — risponde ella senza esitazione. Eccola dunque la risposta tanto cercata, presentita ed inconfessata, che fiorisce quale anelito di morte e di gloria e mette l'umile suora alla pari con l'orgoglioso sapiente, confusi e smarriti alle soglie del mistero che li conduce per vie diverse al medesimo risultato: donare generosamente la propria vita. Vi è dunque una qualità di atti la cui bellezza ci attira tutti. Eccolo, lo slancio dell'umanità intera verso un sole unico!

Il medico lo cercava nei cervelli, e doveva trovarlo invece nei cuori. Quale è dunque la potenza

abbastanza forte, perchè gli occhi del mondo intiero siano fissati su di essa in un desiderio di immolazione?

— Alberto, tu credi in Dio! grida Luisa — No, io non credo in Dio — conclude il sapiente — ma muoio come se credessi in lui. Ecco di dove mi viene la pace! —

Così si chiude questo dramma elevato, vigoroso, intenso, dove nulla è concesso al gusto dominante della folla, alla tecnica, all'effetto scenico: dove la voce interiore delle coscienze parla il linguaggio commovente delle supreme altezze spirituali ed umane. Nel vortice della sua crisi, Alberto Donnat ha ripreso contatto con sè medesimo; ha ritrovato sotto la cultura scientifica che lo deformava il suo vero istinto naturale d'eroismo e di generosità. Che egli divenga o no credente non ci importa; ci basta ascoltare il palpito supremo della sua anima che libera da vincoli terreni, batte alle porte dell'ignoto:

> Et je croyais que Dieu était
> Un vieux tout blanc qui vous donnait
> Toujours ce qu'on lui demandait.
>
> Ça m'est bien égal, ceux qui disent
> Qu' il existe ou non ; car l'église
> Du village était douce e grise...

Così Francis Jammes, il poeta nostalgico e squisito, che di un analogo stato d'animo ci offre nei suoi versi la espressione più caratteristica e completa.

Il nuovo idolo prelude agli ardimenti de *Le repas du lion* e de *La fille sauvage*. Quanto più il de Curel procede negli anni e nel magistero della sua arte, tanto più le sue concezioni amano sottrarsi ai vincoli strettamente imposti dal genere drammatico tradizionale per ispaziare in sfere più libere e vaste. Epperò questi due drammi, teatralmente parlando, contano come due insuccessi. Noi persisteremo tuttavia nel credere che anche dei capilavori mancati valgono assai più di tanti i lavori ben fatti, e che val molto meglio mettere in un opera d'arte un lievito di pensiero e tentar vie poco battute che non manipolare per la millesima volta il solito intingolo scipito dell adulterio.

Il pasto del leone viene a torto secondo il no-

stro modo di vedere — classificato come un dramma sociale. E' innegabile ch'esso, sia stato fra i primi, a lumeggiare alcuni aspetti della lotta accanitamente combattuta tra capitale e lavoro dalle organizzazioni socialistiche e democratico cristiane: ma esso è prima di tutto un dramma intimo e psicologico, una fervida testimonianza di un dibattito di idee combattutosi nello spirito istesso del poeta. È sempre lui ad ispirare quel *Jean de Sancy*, fanciullo selvaggio e innamorato della natura primitiva dei *suoi* boschi, il quale in un impeto irriflessivo della sua anima di aristocratico feudale commette un omicidio colposo a danno di un innocente; poscia per orgoglio si impone un opera austera di redenzione a favore di coloro che lavorano e che soffrono; crea col suo ingegno e col suo danaro una colossale organizzazione delle unioni cattoliche, la esalta con la sua eloquenza e l'anima col suo spirito inesauribile.

Ma anche Giovanni, come Donnat, giuoca sull'equivoco. Il suo socialismo cristiano è quello di un gran signore: non implica l'eguaglianza.

Verrà giorno in cui le argomentazioni serrate di Boussard, suo cognato, e capo potente di una grande industria mineraria, troveranno le vie della sua addormentata coscienza feudale, e vi risveglieranno l'istinto della superiorità individuale, superiorità necessaria, che lo sbarazzerà della sua carità artificiale. Delle dottrine avverse egli non aveva dunque accettato che ciò che era conforme a lui stesso. E quando il braccio armato di uno fra i suoi seguaci, divenuti ormai rivoltosi, lo stenderà al suolo esanime, egli che aveva pocanzi affermato la sua credenza nel leone e nei diritti che gli dà il suo artiglio, morrà pronunciando le parole del rimpianto vano e sconsolato: — Addio, piccolo Giovanni!

Nel mondo novello, ove egli non si è abituato a vivere, diviso tra le sue tradizioni di orgoglio, le sue convinzioni di scienziato e la sua carità di conduttore d'uomini, non c'è posto per Jean de Sancy. Ed egli rinuncia ad occuparvi un posto. La sua vita sociale non ha senso. La sua vita psichica non ha unità. Egli è un anima disorganizzata.

A questa conclusione amara, Francesco de Curel si vede trascinato quasi a suo malgrado dopo lunghi

anni di contrasto interiore e di crisi: Ma questo pessimismo — osserva giustamente il Benoist (1) — non ha nulla di comune con quello che ispira la scuola naturalista. Diversamente da questa, il de Curel cerca volentieri i suoi modelli tra gli esseri che la natura o le circostanze hanno posto fuori del gregge. Il suo lavoro è a mille leghe dalle polemiche correnti e segue piuttosto il ritmo dello spirito del suo autore. Se questi avesse dimostrato maggior rispetto alla logica umana e si fosse mostrato più coerente nello sviluppo del dramma, *Le repas du lion*, invece di un abbozzo geniale, sarebbe riuscito un capolavoro perfetto.

Ma il pensiero di de Curel una volta lanciato. non si arresta.

Gli occorrono le documentazioni, le realtà supreme: guardare la verità crudele faccia a faccia, senza veli, togliendo alla stessa natura quelle pie illusioni delle quali ricopre i misterí più tenebrosi del suo divenire. È l'assunto, questo, de *La fille sauvage;* questa cugina norvegese dell'*Ingenuo* di Voltaire. L'autore vi esamina con coraggio più che temerario il problema della destinazione umana, la funzione dell'intelligenza, i limiti del suo sviluppo, i fini della cultura e della civiltà. Non ci si lasci illudere, pertanto, dal realismo pittoresco col quale egli ha dipinto le abitudini di vita della popolazione africana semibarbara, soggetta al re Abeliao. Lo scopo del de Curel è ben diverso: mettere una piccola creatura estremamente primitiva, selvaggia per lo stesso Abeliao che l'ha catturata, a contratto diretto con la civiltà progredita; sorprendere l'evoluzione del suo spirito nei vari gradi della sua ascensione, indagare le conseguenze di ordine morale e filosofico importanti per la sua tesi. Per raggiungere il suo fine, egli immagina che l'esploratore Paul Moncel, rechi seco a Parigi la giovane selvaggia, e la affidi alle cure di buone monache, assumendosi per ultimo il compito del suo perfezionamento estetico. Ha un progetto pel capo; quello di dare in moglie Maria al figlio di re Abeliao, e di acquistare per tal guisa alla propaganda

---

(1) Le théâtre d'aujourd'hui op. cit. v. 2. p. 188.

cattolica quattro o cinque milioni di idolatri. Perchè agisca così, egli, lo scettico, l'anarchico morale che non crede in Dio, e nella immortalità dello spirito, ce lo spiega egli stesso: "Parce qu' une religion te fait courber la tête devant un Dieu problematique, garde toi de négliger les avertissement qui tombent du ciel.. Pure, quando egli vede Maria troppo persuasa dei dogmi religiosi che le furono inculcati, non esita con tratto brutale a soffocare in lei la piccola fiamma della fede ancora vacillante. Lo spirito critico demolisce questo cuore già deluso prima d'essere educato. Non basta: chè quando la ragazza, innamoratosi del suo salvatore, si getta nelle sue braccia, egli, contro ogni verisimiglianza umana, la respinge e la spedisce come un pacco postale al re barbaro. Ma voi vi accorgete da ciò, se non ve ne foste già accorti, come costui sia non già un uomo, ma un simbolo. Ed eccoci al punto culminante del dramma. Maria, moglie di Kigerik, non ha trascurato, forte della sua supremazia intellettuale, di sommuovere la corte e i costumi del suo popolo; padrona temuta e riverita dello stato.

Ma la sua anima è un campo chiuso ove si contrastano le tendenze più antagonistiche. Abbandonata a sè stessa, al suo passato — tra gente inferiore — non protetta contro l'avvenire da alcuna delle idealità fallaci nelle quali maggiormente aveva confidato, l'istinto bestiale della razza, sopito ma non domo, farà sentire di nuovo in lei la sua voce soverchiante. Quando ella apprende che Paolo è stato massacrato in lontane regioni, sente mancare l'ultimo legame che la teneva avvinta al suo sogno: tutta l amarezza, tutta la solitudine, tutta la ribellione accumulata in tanti anni di mortificazione e di rinuncie, fanno groppo intorno al suo cuore esulcerato: e come estranea di fronte ad estranei, ella getterà in faccia al missionario cattolico incontrato a caso nei suoi domini, lo sconforto della crisi che la travaglia, saziando, sanguinaria implacabile, nel sangue del martire rassegnato quella sete di godimenti che la civiltà fallace non aveva saputo concederle. (1)

---

(1) L'ultima sua opera, *L'âme en folie*, (1919) contempla un caso sottile di passione in una donna già matura d'anni: una provinciale tran-

* * *

Di Francesco de Curel può dirsi ciò che La Brujère scriveva di Rabelais: " C'est un énigne „. Quale ci si presenta al momento in cui scriviamo, la sua opera strana, ineguale, ma profonda. non fornisce elementi sicuri per un giudizio definitivo.

Un materialismo spinto talora fino alle grossolanità, ed uno spiritualismo ogni giorno più deciso; una predilezione innata per la scienza ed una limitazione del suo dominio; una sete di eguaglianza ed una ostinata affermazione dei diritti dell'aristocrazia; dello scetticismo ed il bisogno di una fede: ecco i poli entro i quali sembra oscillare il suo spirito mutevole e tutto pervaso dalla triste malattia del secolo; l'incertezza.

Non sarà possibile, tuttavia, allo storico futuro di rievocare quello che fu il teatro di idee del secolo ventesimo, senza veder campeggiare l'austera figura di questo artista solitario, che avendo ricevuto da natura il dono di un talento drammatico di primo ordine ha voluto e saputo metterlo a servizio esclusivo delle più elevate manifestazioni dell'intelletto e coscienza.

V'ha dei critici illustri, quali il Doumic, i quali attaccano nella maniera più aspra il de Curel dal punto di vista della tecnica teatrale. Un simile vieto concetto della scena drammatica, ci sorprende non poco, sulla penna dell'insigne scrittore francese. Occorre essere insensibili ad ogni emozione spirituale per non vedere, ad esempio nel *Nuovo idolo*, se non " l'esposizione raccapricciante di un principio d'amore fra cancerosi „. Il problema è, secondo noi, tutto di misura e di ingegnosità.

Nulla v'ha, nel principio informatore della produzione decureliana, che non si presti ad una efficace rappresentazione drammatica.

Ci mostra il de Curel come la convivenza sociale

---

quilla, maritata, che la raffica inesorabile investe e conduce al suicidio. Ma prima di morire, in una singolare scena, ella parla a lungo ad uno scheletro composto di vari pezzi umani dal padre di lei, uno scienziato, quasi a simboleggiare la nostra natura fatta di personalità insieme accozzate a casaccio come il mantello d'Arlecchino.

abbia il potere di sviluppare nell'uomo alcune facoltà più utili alla vita collettiva, e che potremmo chiamare di adattamento, lasciandone latenti altre, che si trovano ad essere quelle più istintive e primordiali.

Venga una crisi poderosa e queste facoltà sopite non tarderanno a risommare, spesso violentemente. Allora la maschera d'orgoglio che l'abitudine, la volontà ci hanno imposto sul viso, cadrà come per incanto e finiremo per ritrovarci i meschini uomini che siamo, con tutto il corredo dei nostri istinti e delle nostre passioni incomposte. E' l'orgoglio a falsare le anime dei protagonisti ne *L'amore ricama*, a disseccare l'istinto materno all'*Invitata* e quello passionale a Julie Renaudin dell'*Envers d'une sainte*. E' l'orgoglto ad ispirare un sì alto concetto della scienza al dottor Donnat, vittima volontaria, poi, dell'oscuro eroismo umanitario che dormiva in fondo al suo essere generoso. Per orgoglio di casta il duca di Chantemelle imporrà alla sua famiglia la mostruosa combinazione di cui sopra si è discorso, e per orgoglio Jean de Sancy dedicherà la sua attività al miglioramento delle masse operaie; per obbedire cioè alla imposizione della sua coscienza. Ma l'egoismo finisce sempre col trionfare, perchè è la qualità più istintiva dell'individuo, perchè è l'istinto medesimo: la conclusione de *La fille sauvage* e de *Le coup d'aile* (1) ce ne danno una prova più che evidente. Nè si tacci questo concetto di assoluto pessimismo.

Il de Curel non è un disperato. Chi dubita, cercando con angoscia una certezza che non trova, e ritorna sui suoi propri passi, facendo appello come al più fermo appoggio, ai suoi sentimenti primitivi; chi scrive: " Oui, la religion seule peut faire que le riche donne sans orgueil et le pauvre reçoive sans humiliation „ è ben presso a trovare l'*ubi consistam* della propria fede e della propria arte. Certo, noi non potremmo comprendere de Curel senza un Ibsen che avesse aperto la strada; ma il fine e spirituale scrittore francese possiede una originalità sua propria nella quale rivive tutto il sapore caratteristico, tutta la luminosità meridiana dello spirito latino.

(1) Il dramma è ispirato dall'avventura tristemente celebre dei capitani Voulet e Chanoine.

La sua arte di comporre un quadro, di attribuire ai personaggi, a malgrado delle prolisse discussioni, un persistente calore di emozione, quel suo dono innato della poesia pel quale non sappiamo a volte dove la realtà cessi e cominci l'astrazione del simbolo: sono qualità tutte sue, inimitabili, che lo rendono particolarmente caro a tutti gli spiriti sensibile e raffinati. Diversamente dall'Hervieu, il suo stile drammatico è leggero, caldo, armonioso, ricco di toni e di sfumature; uno stile alato che sembra aderire senza sforzo alle minime pieghe dell'anima. Quale che possa essere la fortuna dei suoi drammi nei tempi a venire, noi non potremo mai dimenticare che da questo “ pessimista „. da questo scettico accanito, ci è venuta la parola che crea, la parola che innalza: “ morire per una idea „. Alberto Donnat, come poi Jean de Sancy, vorrà morire prima di averne conosciuto il significato supremo. In questa superba e nobile reazione al materialismo invadente è la bellezza del suo gesto e la gloria della sua reputazione di artista e di pensatore.

* * *

Non sono ancora tre lustri da che il teatro francese ha potuto fare l'acquisto di una fra le più alte intelligenze che abbiano illustrato il secolo, quella di uno scrittore giunto alla piena maturità del suo genio in mezzo all'ammirazione deferente dei due mondi. Nel 1908, quando egli aveva varcato già da qualche anno la cinquantina e scritto dei romanzi come *Le disciple*, *Mensonges* e *L'étape*, i quali fissano per sempre i caratteri artistici di una generazione, Paul Bourget (1) arriva al teatro con la riduzione di un suo discusso e celebre romanzo: *Un divorce*.

P. Bourget

(1) P. Bourget n. ad Amiens nel 1852. Seguì il *Cours des hautes études* a Parigi. Fu giornalista e poeta fin da giovane. Nel 1883 e 1885 apparvero gli *Essais* e *Nouveaux essais de psycologie contemporaine*, opera di moralista e di psicologo. Si dedicò in seguito, prevalentemente al romanzo, che gli assicurò una gloria mondiale. Fu eletto nel 1894 all'Accademia Francese. La sua maniera, partita dal naturalismo, si applica non già alla descrizione dei temperamenti, bensì della vita morale.

Ogni volta che un romanzo è passato su la scena, non si è tralasciato di tirar fuori il vecchio pregiudizio dei limiti insormontabili tra i due generi letterari e della difficoltà che si presenta ad ogni romanziere, di assimilarsi la tecnica, la prospettiva speciale del dramma. L'osservazione ha una parte di vero; ma è il problema di solito, ad essere male impiantato. La questione ha una portata tutta individuale: consiste nel giudicare se il romanziere possiede o meno il *dono* della scena: quella virtù, cioè, che consente di vedere i conflitti umani sotto forma di sintesi ed in relazione con le esigenze della particolare ottica del teatro. Ora, quando noi in uno scrittore di romanzi riscontriamo la tendenza specialissima a comporre degli studi di *crisi*, a presentarci cioè, i suoi personaggi in un episodio della loro esistenza che proietti al difuori la loro natura reale. in virtù di leggi psicologiche costanti; noi possiamo dirci senza tema di errare, che quel romanziere ha la stoffa di un autore drammatico. La tecnica, la meschina tecnica, che purtroppo adempie un ufficio così importante nell'opera drammatica, può acquistarsi col tempo: ce ne ha dato prova il Bourget stesso, il quale dopo i primi inevitabili tentennamenti di *Un divorce* e di *Un emigré*, ci ha dato ne *La barricata* e nel *Tribuno* due drammi di robusta ossatura, oltre che di altissima portata morale.

Passando dal romanzo al palcoscenico, il maestro di tutte le psicologie, l'erede di Balzac, di Stendhal, di Flaubert, non poteva non serbar fede al programma realizzato in trenta anni di una magnifica produzione filosofica e critica, ove il pensiero si affianca alla fantasia ed all'analisi. " Il a été un moraliste „ scrive il Guiraud nell'acuto studio a lui consacrato ne

---

Al teatro egli ha dato sinora i seguenti lavori: *L'émigré* (1908) *Un divorce* (1908) *La barricade* (1910) *Le tribun* (1911) *La Crise* (1912).

Da consultare: *E. Rod Idées morales du temps présent* op. cit. *P. Flat Figures de Théâtre contemporain* op. cit. *H. Bordeaux La vie au théâtre* op. cit. vol. II. *A. Benoist Le théâtre d'aujourd'hui* op. cit. vol. II. *A. Hermant* Essais de critique op. cit. *L. D'Ambra. Le opere e gli uomini* op. cit. *I. Sageret. Les grands convertis. A. Capus: Le théâtre de P. B.* in Revue de Paris a. 1911 n. 8. 15 Avril. *Wilmotte: Les idées morales de P. B.* in Rev. Belg. 42. 1904 *B. F. Vandeu Le chemin de Damas* (Brunetière, Bourget. Huysmans) in Revue des Rev. 47, 1903. *H Davignon: P. D. dramaturge* in Rev. gen. 89, 1909 *G. Lechartier: P B. et la rénovation du théâtre* in Rev. gen. 94, 1911. *E. Pauset: les théories de M. P. B.* Rev. d. Rev. 96, 1912.

La Revue des deux mondes — “ *notre moraliste.* A ce titre, il a pronomé quelques unes des paroles qui ont retenti le plus profondément, peut être, dans la coscience contemporaine „.

“ Il moralista sa dosare la vita individuale e la vita collettiva, mostrare la concatenazione degli atti, le loro distruzioni individuali o sociali, ricercare le cause e indicare gli effetti, e così risalire alle origini e lasciar intravvedere le conseguenze nel tempo che continua a procedere. Il moralista è un osservatore che discerne le invisibili leggi latenti sotto i fatti, e ama abbastanza la vita per ricercare e designare ciò che, al contrario, assicura la sua forza e la sua durata „ (1) Questo amore medesimo restituisce l'ardore commovente dell'accento personale alle sue visioni obiettive. Giacchè il dono di afferrare le formule della vita sociale, non ha mai soffocato in P. Bourget le creazioni dell'artista. Pel fatto ch'egli, positivista convinto nei suoi inizi, (2) parte dalla osservazione sperimentale, non vuol dire ch'egli vesta di abiti umani delle entità o delle teorie. I suoi personaggi sono esseri viventi, sorpresi in *funzione di vita*, ma traggono con loro i frammenti sparsi del loro tempo. Ricostituendo, al pari di un Cuvier, queste ossa disperse, egli le salda in modo indissolubile e ritrova nell'impotenza dei destini individuali i segni degli errori generali. Egli differisce quindi, quanto al metodo, dal de Curel, e potrebbe a buon conto esser chiamato, in arte, un *realista*, un dilettante, se l'irraggiamento perenne delle idee che si svolge dai fatti ch'egli rappresenta, non conferisse alla sua opera una impronta eminentemente idealista. La storia del suo spirito è quella di tutti coloro che si trovarono a vivere ed operare tra lo scetticismo renaniano e l'insorgere di una nuova coscienza spiritualista. Tutta la vita egli si é dibattuto tra la negazione e l'aspirazione alla fede. Lo tenevano lungi da quest'ultima il suo particolare gusto per l'eleganza mondana, e il raffinamento

(1) Vedi per questa parte *Henri Bordeaux*: La vie au théâtre op. cit. II p. 380.

(2) Discepolo di Taine egli si proclama più volte. Ma come osserva giustamente il Lionnet *(L'évolution des ideés chez quelques uns des nos contemporains)*, una intelligenza forte ed originale, non riceve da un altra intelligenza se non ciò che precisa o completa il suo pensiero.

della sua intelligenza: il regno dei cieli non è che per i poveri di spirito. (1). Lo rendevano proclive alla fede le sue convinzioni politiche di reazionario, accentuatesi, anzicchè attenuarsi, col tempo, fino ad invadere dispoticamente anche la sfera morale dei sentimenti, ciò di cui ci è testimone la sua opera drammatica, ed in ispecie il suo recente romanzo: *Le sens de la mort*, ove il problema dell'al di là è vissuto dall'autore con tutta l'intensità dolorosa di una coscienza, ormai percossa, alla soglia del suo crepuscolo vitale, dalla eloquenza del grande mistero. Ma il suo cristianesimo non è certo quello di un Tolstoi e nemmeno di un Barrès. Potrebbe chiamarsi piuttosto un cattolicismo aristocratico, fatto di volontà orgogliosa, di convinzione testarda, dal quale esula lo slancio nativo ed ingenuo della pura fede. " L'universalità classica e cattolica — scrive acutamente il Bellonci — è in lui conquista critica, che a volte s'intrude a guastar la sua arte, ma che non ha mutato e non muterà mai il suo spirito „.

Il teatro di Bourget, preso in blocco, non ci mostra ad ogni modo che uno dei momenti, quello finale della sua crisi: la sua via di Damasco, in una parola. Già in *Un divorzio*, dopo aver messo sulla scena in tragico conflitto il matrimonio religioso col matrimonio civile e con l'unione libera: tre concezioni discordanti della vita; egli non nasconde la sua predilezione pel matrimonio indissolubile, che solo salvaguarda l'unione dell'uomo e della donna, la durata del focolare, e per conseguenza la forza vitale della società. L'indissolubilità dei legami familiari quali sono costituiti dal sangue e sono rafforzati dalla tradizione, trova la sua maggiore esplicazione nel *Tribuno*, una requisitoria violenta contro i sistemi individualisti, frutti dell'egoismo, e perciò tendenti a ricondurre indietro l'umanità dalla via del progresso. Con *La barricata*, intervenendo nei conflitti fra capitale e lavoro, egli ribadisce la sua fede nell'incremento della società capitalistica, irrobustita dalla lotta senza quartiere che contro di essa combatte la classe operaia coalizzata. E poichè ci troviamo nel campo

(1) Vedi, sulle idee di Bourget, *E. Rod. Idées morales du temps present*. op. cit.

politico, non potremo dimenticare l'*Emigrato*, dove il Bourget si adopera a fissare il campo d azione della vecchia aristocrazia e *La Crisi*, nella quale egli si studia di mettere in evidenza le gravi ripercussioni che nella vita morale intima della società moderna producono particolari deformazioni del costume politico delle democrazie. In sostanza, diremo con Henri Bordeaux, che la nobiltà e la grandezza del suo teatro, è là che va cercata: in queste battaglie sceniche sull'indissolubilità del matrimonio, sulla servitù militare, sull'individualismo e la tradizione, cioè, per essere precisi, nell'incarnazione fremente e vivente di quelle cause per le quali una società, un paese, una razza sono difesi ed accusati.

Ed ora conveniamo che argomenti siffatti, per tutt'altri che non sia l'autore di *L'étape* si risolverebbero in nient altro che in fardelli ingombranti. Ma v'ha in Paolo Bourget una energia vivificatrice ardente, che lo allontana, quasi a suo mal grado, dalle cose morte, anche quando egli celebra un passato immobile ed una aristocrazia votata al culto delle tombe. Egli eccelle nell'arte di saper sviluppare dal corso delle anime quella scintilla che è l'elemento primo della tragedia, di intuire la situazione profondamente patetica, umana.

L'accusa che gli si nuove, ed a ragione è, anzi, di lasciarsi prender troppo la mano dall'accessorio fino a soffocare il nòcciolo primordiale.

Certo, i suoi drammi non isfuggono a quel senso di complicato, di artificioso che risentiamo nei suoi romanzi: ma a porvi ben mente dobbiamo convincerci che raramente il suo senso artistico si inganna e che difficilmente le cose avrebbero potuto svolgersi in modo diverso, date le premesse. Egli ha sostituito alla legge di *fatalità* degli antichi, la legge della *necessità* psicologica. L effetto non è meno tragico. Per lui le società al pari degli individui non possono trasgredirla impunemente; e quando viene la scadenza bisogna pagarla. Potenza di sintesi, carattere di necessità, ed infine stretta dipendenza tra i destini individuali e quelli sociali, in guisa che dietro un episodio noi possiamo indovinarne cento, mille altri analoghi, all'infinito, il che conferisce a questo episodio la portata di un esempio: ecco gli elementi dramma-

tici più notevoli del suo temperamento. Vediamolo all'opera, in *Un divorzio* (1).

M^me^ de Chambeaux, una donna divorziata, ha sposato l'ingegner Darras; un libero pensatore che non crede se non nella scienza e nel progresso e respinge la chiesa come scuola di superstizione. Luciano, il figlio di primo letto di M^me^ Barras, è stato educato da lui in queste idee. Ma la figlia di secondo letto è stata educata dalla madre religiosamente. Ed appunto nell'esercizio di questo suo ministero, M^me^ Darras sente rinascere la fede cattolica dimenticata, vuole accostarsi nuovamente alla chiesa, ma ne è respinta, pel fatto del suo divorzio. Ecco il germe della prima crisi. Un altra crisi passa nell'animo di Luciano de Chambeaux. Innamoratosi di Berthe Planas, una studentessa di medicina che si dette volontariamente in unione libera ad un collega e n'ebbe una bambina, egli si propone di sposarla. Date le idee che Darras gli ha insufllato, questo passo non ha nulla di sconveniente. Egli assimila Berta ad una donna divorziata che ogni onest'uomo può impalmare. Ciò che diversifica il matrimonio da tutte le unioni passeggiere è il sentimento di coloro che lo contraggono. Nè un sindaco munito di sciarpa, nè un prete munito del suo messale possono aver il potere di rendere eterno ciò che non lo è, e viceversa. Così ragiona Luciano sulla scorta di Darras; ma dinnanzi alle conseguenze pratiche dei fatti è logico che quest'ultimo si ribelli, e che si ribelli ancor di più quando sua moglie, il cui primo marito è morto, venga a proporgli di far benedire la loro unione: terzo e più grave conflitto. Le conseguenze: M^me^ Darras, straziata nel contrasto fra il suo amore e la sua fede, sta per allontanarsi con sua figlia da un tetto ove ella — lo ha compreso troppo tardi — vive in un oscuro concubinaggio. Ma il suo confessore le mostra eloquentemente che il suo dovere umano e religioso è di rimanere, nella fiducia che presto o tardi il marito, che l'ama, sappia restituirle la pace del cuore. E la concessione non si fà aspettare: avremmo potuto farne anche a meno e

(1) In collaborazione con A. Cury.

rimanere su questa conclusione dolorosa: tanto più che essa non è se non un sacrificio d'amor proprio.

L'urto fra queste diverse volontà, fra queste diverse tendenze, in nome della loro fede rispettiva, non potrebbe essere più patetico e drammatico. Ecco la bella tragedia familiare, non scaturita dal contrasto di passioni malsane, ma dall'opposizione logica e direi quasi sistematica delle idee diffuse intorno a noi nell'atmosfera che respiriamo, quelle che valgono a dare all'epoca in cui si vive quel carattere suggestivo di turbamento, che è motivo d'orgoglio per un artista di poter rendere intero in un'opera di teatro Mi piace meno *Un emigrato.* Avrebbe potuto abbracciare il conflitto tra il mondo delle idee tradizionali aristocratiche e quello delle nuove idee sulla nobiltà del lavoro, che ci rende figli delle proprie opere, ed invece il dramma si restringe a suo malgrado intorno alla figura del marchese di Clavier Grandchamps, un gran signore d'antico stampo, pel quale l'autore ha inventato quella famosa espressione di *emigrazione all'interno*, qualche cosa come un astensionismo ad oltranza da tutto ciò che abbia rapporto diretto o indiretto coll'aborrito regime democratico.

Nel carezzarlo con tutti i peli più sottili del suo pennello, il Bourget si è palesato una volta di più quel reazionario accanito, quell'orleanista convinto che il pretendente al trono considerava come uno dei più saldi puntelli del suo regno.

Il marchese ha un figlio, Landri, che è tenente dei dragoni ed innamorato di una vedova, di condizione modesta. E' superfluo dire che Clavier non darà mai il consenso al matrimonio. Il povero giovane è soffocato sotto il peso dei suoi antenati. Senonchè egli, assistendo un amico del padre morente, viene a sapere che è figlio di costui. Ecco un elemento romanzesco introdursi nel conflitto e toglier ogni vigore al contrasto tra le due generazioni. Crisi nell'animo di Landri. Dovrà tacere? Sarebbe una usurpazione. Dovrà parlare? Ucciderà il vecchio marchese. Viene a toglierlo d'imbarazzo l'ordine di evacuare un convento di religiosi.

Il marchese, cattolico per tradizione e per sentimento, supplica, poi ordina la disobbedienza: Landri che vede nel rifiuto una maniera di riacquistare la

sua indipendenza si prepara a compiere il suo dovere di soldato. Ma all'ultimo momento, la presenza del padre putativo sulla soglia della chiesa lo induce a spezzare la sua spada. Destituito, sposa la vedova e si prepara ad emigrare. Il marchese che ha saputo tutto, e che per soprappiù è rovinato, lo lascia partire con le lacrime agli occhi e si ritira nella solitudine del suo castello avito, ad attendervi la morte. L'ostinazione di questo vecchio rudere nelle sue idee intransigenti è piena di forza e di bellezza. Si ha un bel parlare di nobiltà e di educazione civile delle nuove aristocrazie del lavoro: ma dobbiamo convenire che solo la nobiltà di razza può offrirci lo spettacolo di sventure sopportate con tanta dignità, di sacrifici compiuti con tanta coscienza, come questo vecchio avanzo di una tradizione d'onore abolita.

Sciaguratamente gli aristocratici come Clavier sono ormai rari: più frequenti sono i principi d'Aurec, per non discendere più basso: e Paul Bourget ha tutta l'aria di sognare un bel sogno, dal quale non desideri d'essere risvegliato.

* * *

Anche *La Barricade* è una battaglia; battaglia d'arte e battaglia di idee. L'autore del *Disciple* è stato colpito dalla condiscendenza, dalla debolezza dei padroni, di fronte alla prepotenza minacciosa delle coalizioni operaie e si è avvisato di arguire che da codesta lotta feconda uscirà il rinsaldamento della classe capitalistica. L'idea é di Georges Sorel nelle *Réfléxions sur la violence.* Ma il Bourget la modifica a suo modo, la anima col soffio potente della sua arte. Egli immagina che il grande industriale Breschard sia sorpreso da uno sciopero nel momento in cui per la necessità di consegnare una forte ordinazione di mobili egli ha bisogno di tutte le sue braccia.

Chi conduce la rivolta è Langouet, segretamente innamorato di Louise Mairet, una impiegata dello stabilimento, amante di Breschard. Ad un certo punto tutti sono contro di lui; anche suo figlio, imbevuto di idee umanitarie e socialistoidi. Tuttavia egli tenta scongiurare il pericolo assoldando degli operai avven-

tizi, dei *Krumiri*, come aman chiamarli quei signori; il lavoro è fatto, non resta che spedirlo. Ma Langouet conduce le sue masse all'assalto dei depositi, con l'intento di metter tutto a fuoco. Luisa lo trattiene confessandogli il suo amore: il padrone non ebbe che il suo corpo, mai la sua anima: non erano della medesima classe. Breschard ha vinto materialmente, ma il suo cuore è spezzato. Anche Filippo ha passato la barricata in senso inverso, è tornato cioè al posto cui era chiamato dalla sua nascita e dalla sua funzione: questo parallelismo è un rinforzo dell'azione principale, un procedimento caro ai grandi maestri che se ne servono per dare maggior portata all'opera loro (1). Resta a vedere se il concetto di Bourget sia sostenibile al lume della logica, se cioè l'antagonismo ch'egli scopre tra le due classi sia veramente fatale, e per tanto sorgente di forza e di progresso, o non piuttosto un fenomeno transitorio di ostilità che deve cedere col tempo. Aristocratico alla maniera del grande sociologo Tarde, il Bourget assegna al capitale la sua vera funzione di creazione, di invenzione, di cultura; e vede pertanto nella sua difesa un interesse d'ordine generale, una specie di missione religiosa. Si uniscano in sindacato i padroni ed in sindacato gli operai, e che dal loro conflitto sprizzi la scintilla propagatrice del progresso e del benessere del corpo sociale. L'autore è contro il sindacalismo politico, elettorale, parolaio, per un sindacalismo intelligente, conscio, e leale; che è quanto dire contro la realtà per una utopia. E' già un bel passo per il poeta che nei suoi primi anni scriveva all'indirizzo della classe operaia questi versi:

> Ils travaillent pour nous
> mais nous sentons pour eux.

e che identifica nel lavoratore *un civilizzato di mediocre specie arrivato, salvo eccezione, al massimo*

---

(1) Un concetto analogo: della impossibilità cioè di una amalgama tra i due gruppi sociali, il Bourget aveva già espresso nel suo romanzo *L'étape*, ove è sciolto un inno alla necessità assoluta della più energica reazione politica sociale ed anche morale. Non aveva già il Lavedan pronunciato la sua famosa *boutade* « La question sociale... c'est vouloir être le patron »?

sviluppo che esso può sopportare. (L'étape). Ma da questa utopia i lettori e gli spettatori, per la più gran parte capitalisti, trarranno pur sempre una lezione di vigore. Non è poco merito per un'opera — scrive il Bordeaux — di suscitare a perdita di vista i commentari sulle idee ed i fatti di cui si compone il nostro tempo.

Col *Tribuno*, il dramma torna a farsi intimo. Rivive in esso la bella tragedia classica, calda, commossa, dalla linea sobria ed austera, tutta pervasa da un misterioso senso dell'irreparabile come da un'alito di poesia magniloquente.

Portal, il protagonista, è veramente il figlio della nostra epoca, con le sue ideologie umanitarie basate su una concezione rigorosamente individualistica: socialista illuminato, in buona fede (e quì cadiamo nella rarità) combattente formidabile in nome della onestà, della giustizia, dei principi. Afferrato ch'egli ha il potere, lo terrà non già per ambizione, ma per realizzare un programma minimo d'azione che prepari l'avvento di quella trasformazione sociale ch'è nei suoi voti. Tra i concetti ch'egli proclama, è quello della indipendenza assoluta dell'individuo: la famiglia è un inceppo malefico al libero svolgersi della sua attività sociale: occorre dunque allentare, sopprimere questo vincolo basato esclusivamente sulla convenzione, residuo di ordinamenti sociali sorpassati e tirannici.

Voi vi accorgete che proprio contro la famiglia, questo altissimo istituto morale ed umano, egli andrà a cozzare, e che nell'urto, egli, meschina vittima, rimarrà inesorabilmente schiacciato.

Taccio i particolari dell'intreccio: come Giorgio, suo figlio e suo capo di gabinetto, sia indotto a ricevere una grossa somma di danaro da loschi speculatori contro i quali il padre muove in guerra, in cambio di un documento compromettente; e come egli abbia bisogno assoluto di questa somma per poter conservare una donna diletta. La trama, a vero dire, è un poco lambiccata: ma pensiamo quali e quante complicazioni non ci offre la vita! L'essenziale è di giungere alla scena madre, quella in cui Portal, scoperta la colpa del figlio, proclama, inesorabile, che lo consegnerà in mano alla giustizia, e che prose-

guirà imperturbato nella sua opera d'epurazione, poichè niuno è responsabile se non delle proprie azioni. Ma quando Giorgio, lo sguardo basso e pur fermo gli chiede semplicemente: " Papà, debbo ammazzarmi? lo schianto intimo, fulmineo, che si fa nel cuore del tribuno lo avverte che non impunemente un uomo può strappare da sè la carne della propria carne; che il vincolo del sangue e dell'amore non è utopia, ma realtà eterna, l'unica eterna, forse, di questo dolente nostro cammino mortale. E Portal cede: non denuncierà il figlio; e poichè lo scandalo è inevitabile, pagherà egli la pena colla sua vergogna intima, col suo avvenire distrutto, colle sue convinzioni spezzate dalla bufera, di un errore non suo: senza ira nè rimpianto tuttavia; poichè non v'ha sacrificio, non v'ha umiliazione, non v'ha martirio che un padre non senta di poter sopportare naturalmente quando è in gioco la salvezza della sua creatura. Si è obiettato che questo conflitto familiare, che conduce ad un secondo atto magnifico, pieno di slancio e di umanità, avrebbe potuto svolgersi indipendentemente dal conflitto di idee che vi si trova congiunto. Ma è evidente che sono appunto le idee a dare il carattere questa commedia. Portal nega il vincolo di famiglia ed è colpito lui stesso per difendere la sua famiglia: il legame della carne da lui misconosciuto lo conduce alle solidarietà e alle responsabilità morali.

Paolo Hervieu in *Connais-toi* era giunto per vie diverse alla medesima conclusione.

Con la *Crisi*, Paolo Bourget (1) ha inteso di abbordare la vera commedia politica: la sferza aristofanesca non perde in sua mano troppo del suo rigore aspro e tagliente.

Come una crisi parlamentare possa venir determinata e risolta dai maneggi di una donnina ambiziosa, ci aveva già mostrato insuperabilmente il De Vogué nel suo profondo romanzo: *Les morts qui parlent*. Il Bourget si compiace, secondo il suo costume di analista, di studiare e di disegnare dei casi psicologici un poco complicati e morbidi, il che con-

(1) In collaborazione con André Beaumier del *Figaro*.

trasta con la bella sincerità di cui aveva dato prova nel *Tribuno* e restringe la portata artistica e morale della sua commedia. La passione politica, giustificatissima in un uomo di combattimento, prende quì la mano all'artista. A malgrado di ciò *La Crisi* rimarrà un documento importante di quei costumi politici che sono ben lungi dall'esser tramontati nonostante il ciclone purificatore (?) della guerra. Il Bourget è ancora vivo e vegeto e potrà arricchire il teatro di lavori drammatici che rispecchino i conflitti di idee del *dopo guerra.*

* * *

Non si potrebbe ricapitolare il movimento del teatro di idee dell'ultimo quindicennio, senza assegnarvi un posto eminente a due drammi: *Anime nemiche* e *L'apostolo.* Il loro autore *P. G. Loyson*, scrittore già illustre di parte cattolica e propagandista fervente, vi ha palesato una tempra robusta di autore drammatico ed un senso squisito di artista.

P. G. Loyson

" Non crediate ch'io sia venuto a mettere scissura tra il figlio e il padre, tra la figlia e la madre; e l'uomo avrà nemiche le genti della sua stessa casa. „ Queste oscure parole attribuite a Gesù di Nazareth, l'autore mette come epigrafe alle sue *Anime nemiche*, quasi a transumanare nel suggello divino le tragiche contese che nel nome di Cristo strazieranno i membri di una stessa famiglia, fino all'esaurimento totale, fino alla morte.

Gli antagonisti del dramma sono Daniele Servan, e sua moglie Maddalena. Daniele, geologo e paleontologo illustre, torna da Giava, dopo aver fatto la scoperta — nientemeno — che del *pitecantropo*, dell'anello di congiunzione, cioè, tra l'uomo e la scimmia. Il bravuomo è fiero di aver distrutto così Iddio; e fin quì nulla di male: il guaio comincia quando egli vuol persuadere alla sua religione scientifica la moglie, una credente fervida, e sua figlia Fiorenza, una povera fanciulla che non ha fatto alcun male e che sarà destinata a rimaner vittima della contesa accanita che il principio materialista moverà alla fede.

Dapprincipio l'azione langue, ondeggia, come son-

nolenta; poi, poco a poco si stringe, si fa più viva e serrata; le lame della dialettica si impegnano a fondo, e per ore non s'ode più che il loro ticchettìo secco, in terrotto, fra uno sprizzar di barbagli che vi tiene l'anima sospesa.

Contro chi combatte Daniele? Ma contro suo padre il vecchio Servan, contro Maddalena, contro Fiorenza, contro l'abate Godule che si è fatto a proteggere le due donne ed a spadroneggiare in casa loro durante l'assenza del padrone. Maddalena adora suo marito, ma la fede atavica compressa, martoriata, fa di lei un'eroina: l'anima di Fiorenza è il pegno della battaglia cruenta, che assume a tratti proporzioni epiche insuete. Eccoci di fronte al vero dramma, alto, palpitante; che risponde al ritmo delle nostre segrete angoscie, che esprime in forma tangibile il principio vitale delle nostre coscienze combattute, gementi sotto l'oppressione del grande mistero.

Raramente avevamo assistito sul teatro al fenomeno di idee fatte così compiutamente persone; di una discussione teorica fatta azione, poichè dell'azione essa reca con sè tutti gli elementi indispensabili che sono il conflitto, il progresso, e la tendenza ad una risoluzione.

Ed ecco che quanto fatalmente doveva accadere, accade: Fiorenza comincia a dubitare. Ah! ben ci è noto quel triste momento, a noi che crescemmo alla vita in pieno fervore di rinnovamento positivista e che nel tragico insanabile contrasto tra il sentimento religioso inculcatoci dalle nostre madri e la beffarda negazione paterna, sentimmo plasmarsi la molle cera della nostra anima infantile e prosperarvi i semi del più atroce sconforto!

Poveri esseri senza colpa, noi fummo allora condannati ad ondeggiare di continuo tra una fede troppo esclusiva per le nostre coscienze, ed una negazione troppo sterile per la nostra anima appassionata: ed è del tuo male, piccola Fiorenza, che formammo il dramma nascosto delle nostre vite intime, ed è della tua morte che inesorabilmente giorno per giorno moriamo.

Così, la fine della piccola creatura di luce e di sogno assume una significazione trascendente e simbolica; e la inutile scienza di Daniele Servan, umiliata

innanzi al lettuccio di colei che non può salvare, sembra meditare nella sua sconsolata impotenza le sublimi parole sfuggite poco innanzi alla moglie Maddalena: “ Le nostre povere credenze così puerili contengono più verità che non tutta la vostra scienza così cieca e superba „.

Il dramma non è senza difetti. Le figure degli antagonisti, per le esigenze medesime del conflitto, accusano contorni troppo decisi, anzi esasperati: se il prete non si ingerisse così sfacciatamente nelle faccende di casa Servan, la rivolta non avrebbe ragione di scoppiare, come non iscoppia nella maggior parte delle famiglie, ove regna la reciproca tolleranza. Ma il Loyson ha dovuto soffermarsi al caso tipico, o per dir meglio al caso limite, e ha dovuto per ciò servirsi di anime e di mezzi d'eccezione.

Non si esce tuttavia dalla lettura di questo lavoro senza una impressione profonda, che si fa più sensibile, qualora si rifletta alla frivolità inconsistente di cui dà prova i tre quarti della produzione contemporanea. (1).

Con l'*Apostolo* il Loyson tende a mostrarci un'altra faccia del medesimo problema.

E' necessaria la religione alla vita? si era chiesto poc'anzi, ed ora: è necessaria la religione ad un perfetto vivere morale?. Come già per *Anime nemiche*, anche per l'*Apostolo*, egli, da quel nobile artista che é, non si attenta di concludere, ma sta pago di aver posto il quesito, di aver agitato le idee in un superbo irraggiamento di pensiero e di discussione feconda.

L'ambiente in cui l'A. fa svolgere la sua tragedia è quello della politica. Guardate quì tre lavori notissimi, dettati nel medesimo torno di tempo: *Il Tribuno* di Bourget, *L'Apostolo*; *L'ingranaggio* di Brieux, i quali mostrano come la coscienza più retta ed intemerata, quando giunge ai fastigi del potere si trova

---

(1) Cfr. sull'argomento: *B. Villanova Ardenghi: Il gran problema sulla scena*. Lugano, Coenobium 1909 p. 16, *P. Loyson: La critique des « Ames ennemies »* in La Revue intellectuelle 1908, p. p. 64.

Tra i lavori contemporanei che agitano la questione religiosa sono più notevoli: *Le duel* di Lavedan, *Daniel Rochat* di Sardou, *Lucifero* di E. A. Butti, *L'ôtage* di G. Trarieux, *Ces Messieurs* di G. Ancey, *La soutane* di A. Bernède, *Les Vautours* di A. Frusquet.

inesorabilmente prigioniera delle losche mène, dei raggiri, delle basse coalizioni che la circondano. Colpa della politica: concludono tutti e tre gli scrittori. Ma la politica è fatta da uomini, e la colpa è, se mai, dell'umanità, entro la quale l'uomo di cuore puro rischia sempre di trovarsi a disagio. Ed invero questi Portal, questi Beaudouin, questi Remoussin, uomini dalla morale rigida ed inflessibile in mezzo ad un mondo di mezze coscienze o di farabutti ci fanno l'effetto di ingenui e di chiappanuvole, ammirevoli se vogliamo, ma ridicoli.

Fra il *Tribuno* e l'*Apostolo* c'è poi in comune qualche cosa di più: lo spunto sostanziale: il figlio che con le sue colpe si getta attraverso l'opera moralizzatrice del padre, distruggendo fino all'ultimo le illusioni di lui nella potenza dell'onestà e dei dovere. Il tribuno negava la famiglia ed è costretto a piegarsi alle sue leggi: l'apostolo negava la necessità della religione come freno morale ed è costretto a riconoscere i tristi effetti della educazione materialistica impartita a suo figlio. E quì il Loyson ha una trovata geniale, da vero uomo di teatro. La scena madre: quella in cui il ministro Beaudouin, acquista la convinzione che il figlio deputato, partecipa di quegli intrighi delittuosi ch'egli sta perseguendo con la sua opera di ministro, la fa svolgere tra lui e la moglie di Ottavio; raggiungendo per tal modo un diapason di alta drammaticità.

Dove egli si discosta profondamente dal Bourget si è nella soluzione. Beaudouin, che pure col suo silenzio avrebbe potuto salvare sè stesso ed il figlio, si accusa e lo accusa: alla presenza dei suoi colleghi del gabinetto. Il Loyson ha voluto fare di lui un uomo tutto di un pezzo, coerente sino alla fine ai principi di rettitudine pei quali è vissuto. Se da ció dovesse trarsi una conclusione, potremmo osservare che le idee miscredenti non sono poi tanto perniciose, se esse valgono a formare uomini della tempra di Beaudouin. Ma a ben guardarvi, noi crediamo non esser questa se non una fine astuzia di artista. L'eccezione di Beaudouin non fa che confermare la regola e non mai l'autore reca colpi tanto vigorosi all'edificio della falsa scienza, come quando sembra far l'apologia del libero pensiero.

Teatralmente il dramma è poderoso quanto audace; il suo dialogo è vivo naturale, umano, non spazia mai nei campi dell'immaginazione, non cerca mai la risonanza dell'eloquenza. “ Nel Loyson, come felicemente si esprime il Simoni, (1) le passioni più generose si traducono in discussione, ma in discussione che ha tutta la serrata energia della logica, e serba intatto tutto l'ardore passionale che la generò. Il carattere della giovine e balda arte di lui è proprio quello di affermare la forza invincibile della ragione, e di affermarla drammaticamente, affollando intorno ad essa gli assalti, riducendola quasi a vacillare, opponendole gli argomenti possenti del sentimento, conducendola ad un serrato corpo a corpo contro di essi. E gli piace alla fine, quand'essa è più stremata, quand'ella è più crudelmente indolenzita, darle lo scatto vitale, farla balzare su vincitrice, non freddamente impassibile come una astrazione, ma pallida, convulsa, con gli occhi pieni di lagrime rintuzzate, grande non solo perchè ha il sopravvento, ma perchè questo sopravvento le costa spasimo e desolazione. „

Per raggiungere il suo intento egli non esita persino a battere in breccia i sentimenti più tradizionali e più sacri, quale è quello dell'onore militare: nel *Vangelo del Sangue*, episodio drammatico in un atto, scritto nel 1899 ed ispirato dalla guerra anglo-boera, egli non si perita di mettere un ammiraglio inglese tra il suo dovere che gli impone di compiere una certa operazione guerresca e le istanze ardenti della sua fanatica e romanzesca moglie, la quale in nome dell'umanità vorrebbe distoglierlo dalla sua via. Vince il sentimento del dovere, ma l'autore non può nascondere che tutte le sue simpatie sono per la giovine donna, vittima volontaria dell'ideale di pace ch'ella invano predica sulla terra: per Jane Mansfield, che scende in fondo alla silenziosa vastità dei mari, uccisa da una granata della nave su cui comanda suo marito, simbolo vivente dell'*Amore* che l'età rinnega, ma che anche estinta con gli occhi addolorati sotto il velo di sangue, ci guarda ancora sempre, inesorabilmente....

(1) Prefazione alla traduzione de *L'Apostolo*, Milano, Treves 1911.

* * *

Anche *Andrea Picard* è uno spirito sottile ed innamorato dei bei conflitti morali, nei quali la passione si trova alle prese col dovere, l'istinto con la riflessione. Senza eccellere mai ad un ruolo di primo ordine, egli ha scritto commedie sane e robuste, ricche di sostanza umana ed emananti un fascino di bontà. *La confidente* (1898) è una analisi penetrante di una figura femminile, in cui la vocazione di consolatrice degli afflitti è più forte dell'amore e della volontà. *La fugitive* (1910) è un bel soggetto di tragedia domestica, che il Picard ha guastato. Vi è rappresentato il conflitto tra il dovere verso i propri figli e quello verso la propria felicità. Una madre ha l'obbligo di non dare il cattivo esempio. Un poco più di abilità da parte dell'autore, ne avrebbe fatto un opera degna. Ed è così, sempre, in questo scrittore, che pur possiede tante qualità brillanti e commoventi e cui l'agilità dell'ingegno può permettere il passaggio dal dramma di pensiero alla commedia brillante, uso *Kiki*, con estrema disinvoltura.

A. Picard.

Tra i cultori del teatro di idee notiamo anche: *Gaston Devore* (n. 1859) con *Demi soeurs* (1896) *La conscience de l'enfant.* (1899) *Les complaisances* (1901) *La sacrifice;* egli tratta delle relazioni familiari con gravità di pensiero, vigore e rilievo di esecuzione. Il sentimento della responsabilità e del dovere ispira anche l'opera del *Vandèrem (La pente douce)*, di *A. Janvier*, *H. Lyon (Pour le monde)* *J. Case (La vassale).* I diritti della donna odierna in contrapposizione alla tradizione antica sono da quest'ultimo discussi con larghezza di vedute ed esuberanza di sentimento. (Vedi sull'argomento: *Le féminisme au théâtre* — serie di articoli in La Revue d'art dramatique — a. 1901 octobre).

B) E. Brieux - O. Mirbeau ecc: il teatro di predicazione e la questione sociale.

Pochi scrittori di teatro hanno conservato durante una lunga e feconda carriera, così inalterata la loro fisonomia artistica come *Eugène Brieux* (1). L' " honnête „ Brieux, come lo chiama la critica francese, fin dai suoi giovani anni dovè scoprire in sè medesimo i germi del moralista e dell'apostolo: da quel giorno la sua vocazione fu irrevocabilmente segnata.

E. Brieux

" La moralisation des foules par le théâtre, certes je la crois possible — affermava egli ad un giornalista (2) de même qu'elle l'est par le livre, par la parole. Mais il est bien clair que le théâtre est un plus admirable instrument de propagande, meilleur que tout autre.

---

(1) Eugène Brieux nacque nel 1858 da operai del faubourg Saint Antoine. Alla uscita dalla scuola entrò in una banca come impiegato. Ma il giornalismo lo attirava. I suoi primi articoli, ricevuti a stento, lo fecero conoscere. Gli fu offerto il posto di redattore capo del *Nouvelliste* di Rouen: lo accettò pur continuando a scrivere lavori pel teatro e ad inviarli ai vari direttori. Un manoscritto perviene un giorno ad Antoine: lo legge, lo rappresenta: 300 rappresentazioni ne consacrano la fama: E' *Blanchette*. Intanto Brieux riusciva a collaborare nel *Figaro*. I suoi lavori successivi ottenevano buon successo: egli si istallava a Parigi in quell'elegante palazzo della via d'Aumale, ove dimora una parte dell'anno, per emigrare nel Mezzogiorno durante la cattiva stagione. Recentemente l'Accademia coronava i suoi sforzi accogliendolo nel suo seno a preferenza di Georges de Portoriche

Fisicamente appare un uomo sano e vigoroso: grande ha la persona, spalle larghe, corpo pieghevole: ardente, egli si esprime con una lentezza che gli permette di pesare le parole che pronuncia: la testa rotonda sostiene una capigliatura crespa, gli occhi chiari ed azzurri guardano con decisione e malizia, la bocca espressiva, dalle labbra rosse e carnose si schiude sopra denti larghi. Un riso gaio, senza amarezza, succede ad un silenzio attento: un tempo una barba a punta gli dava una figura di apostolo, oggi il viso completamente rasato, richiama l'aspetto di un oratore politico.

Ogni suo lavoro, per la sua portata sociale e la notorietà dell'autore ha sollevato larghi dibattiti. Eccone un elenco cronologico: *Ménages d'artistes* (1890), *Blanchette* (1892), *La couvée* (1893), *L'engrenage* (1894), *Les bien faiteurs* (1895), *L'evasion* (1896), *L'école des belles mères* (1896), *Le berceau* (1897), *Résultat des courses* (1897), *Les trois filles de M. Dupont* (1897), *Les remplaçantes* (1900), *La robe rouge* (1901), *La petite amie* (1902), *Les avariés* (1902), *Maternité* (1903), *La déserteuse* (1904), *L'armature* (1905), *La française* (1907), *Simone* (1908), *Suzette* (1909), *Les hannetons* (1910), *Le bourgeois aux champs* (1914), *Les americains chez nous* (1920)

Da consultare *R. Doumic* Le theatre nouveau op. cit. *A. E. Sorel* Essais de psycologie dramatique op. cit. *P. Flat* Figures de theatre cont. op. cit. 2 serie *A. Bénoist* Le theatre d'aujourd'hui op. cit. 1 vol. *H. Bordeaux* La vie au théâtre op. cit.

(2) Revue d'art dramatique 20 Decembre 1898.

Mon but est d'améliorer. Je dois donc chercher à avoir le plus grand nombre d'auditeurs possibles „. Ecco dunque la risposta per quei critici che si domandano con dissimulata ingenuità perchè mai l'autore di *Blanchette* sia andato a scegliere proprio la forma teatrale quale manifestazione delle sue idee e del suo talento. Voi lo avete udito: per avere un salone da predica grande quanto una chiesa, con un pubblico di fedeli che si rinnova ogni sera in cento città della terra, e che tornato al proprio domicilio si picchia il petto contrito alla constatazione delle colpe denunciategli da Brieux, dal *padre Brieux*, come spiritosamente si sente invogliato di chiamarlo Paul Flat (1).

Spettacolo veramente lieto ed edificante! La rigenerazione della folla per mezzo del teatro! La tesi, la orribile tesi, risollevata ancora all'onore della ribalta in pieno secolo ventesimo.... Quale mortificazione per tutti coloro che si ostinano a pensare col povero Flaubert che l'arte debba essere fine a sè stessa! (2)

Ecco un uomo che ha passato tutta la sua vita a studiare la società nel suo essere e nel suo divenire, nei suoi trascorsi e nelle sué tendenze e che dal suo studio ha tratto la conclusione che le cose del mondo vanno male per colpa delle istituzioni piuttosto che degli uomini; le une create dall'egoismo di pochi ad oppressione delle masse che non vedono in quelle se non un esponente di tirannia; gli altri resi dimentichi dei loro doveri morali e delle loro funzioni, scivolati insensibilmente nel fango dei godimenti materiali che snervano l'organismo, diminuendo la sua resistenza contro la Natura nemica, e preparano alle classi nuovamente assunte al fastigio del potere un movimento di decadenza identica a quella della nobiltà, spodestata ormai dal suo trono per aver abusato delle medesime risorse.

Codesta società, della quale egli, da osservatore e da filosofo avrebbe potuto limitarsi a compiere la sa-, tira, ha voluto invece assumersi il carico di dirigerla

---

(1) ***Figures de th.*** op. cit.

(2) Cfr. sull'argomento: *E. de Saint Auban: Lidée sociale au théâtre* Stock, Paris — 1901. *A. Kahn: Le théâtre social en France de 1870 à nos jours.* Paris-Fischbacher — 1907. — L. Poirier — *Les classes dirigeantes d'après le théâtre contemporain* in Revue du Mois a. 1907, settembre, n. 21.

di curarne le piaghe e di procedere alla loro disinfezione: Diderot, Renan, Dumas figlio l'avevano pensato prima di lui; ma il generoso proposito era destinato a cozzare contro la libertà dell'arte, restia per principio a tutto ciò che sa di dommatismo e di insegnamento. Tanto meno esso poteva riuscire al Brieux, il quale conserva tutti i procedimenti del giornalista; come il dissertare all'improvviso sulle questioni più svariate, l'attaccarsi a deviazioni della coscienza e del costume puramente transitorie, a problemi che appaiono vitali nel momento in cui vengono trattati, ma che cadono d'importanza con lo scomparire delle circostanze che li hanno determinati. La commedia a tesi non si indirizza se non alla parte del nostro giudizio che è carica delle idee generali: mentre il teatro deve interessare la nostra maniera di comprendere, al pari della nostra maniera di sentire. Per questo, Molière, col suo *Tartufo* e con le sue *Preziose ridicole*, alle quali non si può negare il carattere di satira sociale, si attaccava a deformazioni intime e fondamentali della vita degli individui, adoperandosi a mostrarci in questi, soltanto le ripercussioni di fatti e teorie la cui discussione egli giudicava giustamente estranea al suo ufficio di poeta drammatico. Ma cambiano i tempi e con essi sorgono e si impongono estetiche diverse, dovute il più delle volte alla moda letteraria del momento.

Quando il Brieux cominciò a scrivere per la scena, il pubblico saturo delle banalità del Teatro Libero aspirava a veder riflessa sul palcoscenico l'eco delle questioni che più tenevano avvinta la sua attenzione di democrazia, finalmente pervenuta alla libera discussione di quanto forma oggetto del vivere sociale.

Il teatro di predicazione é un esponente del nuovo regime democratico, a base di retorica tribunizia e basato sul principio della libertà di giudizio.

Lungi dall'irritarsi con lo scrittore che osava sciorinargli sottocchi la biancheria sudicia dei suoi vizi collettivi, delle sue ipocrisie e delle sue colpe, la nuova società borghese, fatta così giudice e parte nella contesa, rise e battè le mani, anche quando si sentiva toccata nel vivo; il che, con un temperamento acuto di osservatore quale il Brieux, doveva accadere ben di sovente.

Tutti o quasi gli argomenti che maggiormente preoccuparono i legislatori o i sociologhi dell'ultimo quarto di secolo sono passati per tal modo dalla ribalta: la turlupinatura dell'insegnamento primario che crea degli spostati in *Blanchette*, la corruzione del mondo politico ne *L'engrenage*, la cattiva organizzazione della beneficenza in *Les bienfaiteurs*, le disastrose conseguenze del divorzio in *Le berceau*, la mania del giuoco in *Résultat des courses*, i danni dell'allattamento mercenario ne *Les remplaçantes*, le tare della magistratura ne *La robe rouge*, le rovine materiali del mal venereo ne *Les avariés* e quelle morali dei matrimoni d'interesse ne *Les trois filles de M. Dupont*, l'utopia del socialismo umanitario in *Le bourgeois aux champs*; per citare soltanto i principali.

L'ambiente è per lo più il medesimo; la media borghesia dei nostri giorni, quella che un tempo prendeva nome di classe dirigente e che va ora — come è noto — dirigendo ogni giorno di meno. Egli ne ha messo in scena i rappresentanti, e si è adoperato energicamente a dispogliarli del loro costume ufficiale: galloni di soldato, sottana di prete, toga di magistrato; curante non tanto della loro umanità intima quanto dei loro deviamenti professionali, d'ambiente o di casta.

Delle figure così concepite sono destinate fin dall'origine a divenir delle entità astratte, rappresentative, piuttosto che tipi e creature vive: aggiungete a ciò il sistema uniforme, caratteristico, adottato dal Brieux nel comporre i suoi drammi, sistema che parte da un concetto morale del quale si deve dare la dimostrazione, e voi vi renderete conto del perchè tanti lavori di lui, nei quali sono pur profusi tesori di ingegno, di modernità, di sensibilità artistica, ci lascino, in fondo, freddi ed indifferenti.

Ma di ciò potremo renderci meglio ragione esaminando qualcuna delle sue opere più significative. E cominciamo da *Blanchette* che, quale studio d'ambiente, è una delle sue meglio riuscite creazioni di vita e di caratteri.

* * *

Bianchina è la figlia di un povero caffettiere di villaggio. L'ambizione paterna l'ha mantenuta, a prezzo di chi sa quali sacrifici, agli studi: ora ella è maestra elementare; senza posto, è vero, ma con un bel diploma, che fa eccellente figura tra le oleografie dello spaccio di liquori di compare Rousset. Il bravuomo se la guarda come un pappagallo ammaestrato, ma alla fine, seccato di attendere una sistemazione che non viene mai, e più che altro delle arie da granduchessa della piccola maestrina, la mette con le spalle al muro: o far da serva nel caffettuccio o andarsene di casa per non rimettervi più piede. Bianchina ch'è stanca di sentirsi seviziata, se ne va pel mondo. Voi intendete subito che perchè possa realizzarsi la tesi dell'autore, avversa alla diffusione dei titoli di studio cui non corrisponde un reale bisogno ed una reale capacità, Bianchina deve ritornare pentita e contrita all'ovile paterno, adattandosi a quel genere d'esistenza ch'ella giustamente non riteneva fatto per lei. Tale è difatti la soluzione ad uso della *casa di Molière*. Nella edizione pel Teatro Libero che tanto spiacque al dispotico Sarcey, Bianchina tornava invece ricca e *cocotte*, riuscendo a far tacere gli scrupoli paterni con un bel mucchio di biglietti di banca. L'una e l'altra soluzione peccano di insincerità e di eccezionalità. Che Bianchina, con un titolo di maestra in scarsella, non abbia altra alternativa che il morir di fame o fare la prostituta, può essere anche credibile; ma dovrete ammettermi ch'è un caso piuttosto d'eccezione. Presto o tardi, chi ne abbia voglia, finisce col trovar lavoro onesto e remunerato: e se non gli riesca lo chiamiamo disgraziato. Il lato vero, umano della commedia è piuttosto nel conflitto di idee, di abitudini tra i genitori e la figlia saputa ed emancipata; è nell'urto costante delle due generazioni, che forma elemento eterno di tragedia e di arte. E, da questo punto di vista, ci sono, nel lavoro, osservazioni di una finezza straordinaria. Esso resta, tutto sommato, uno dei più freschi e dei meglio costruiti del Brieux. La sua mente è fatta per questi soggetti umili, un poco terra terra, dalla dialettica

fine e serrata, dalla morale pratica; ed egli sarà condannato per sempre ad ignorare i grandi slanci di passione di un Portoriche o gli ardenti voli lirici di un de Curel.

Accade così che quando egli abborda soggetti di più largo respiro, come *L'engrenage*, egli rimane inferiore all'argomento.

Quel bravuomo di *Remoussin*, deputato ingenuo ed onesto, che si lascia un momento trascinare dall'*ingranaggio* e corrompere, per riprendersi subito dopo, confessare la sua colpa, e redimere eroicamente i suoi torti, è concepito con una bonomia intenerita, quella bontà un po' frusta che il Brieux nutre per gli ingenui, quando fa loro la lezione e dimostra loro l'inutilità delle speculazioni. Ma la vita non è un giuoco: e la società non riescirà mai a raggiungere l'ideale che essa si propone: potrà, tutto al più, in virtù dell'adattamento, offrire una maggiore resistenza agli assalti del di fuori, reagire, entro certi limiti, contro ciò ch'essa crede sia il male.

Similmente, la tesi pessimistica di *Les bienfaiteurs* si chiude come illuminata da un tenue sorriso di speranza, che non vale tuttavia ad illuderci intorno alla portata sociale della beneficenza.

Questa commedia potrebbe dirsi il prototipo di quel genere cattedratico, di propaganda, che forma la zavorra della produzione artistica di Brieux. La sua ossatura è concepita a guisa di un teorema: dimostrare come la beneficenza incoraggi la mendicità senza raggiungere la vera miseria.

I coniugi Landrecy, infiammati da nobile ardore benefico, col danaro di un loro congiunto milionario si dedicano all'opera di redenzione delle classi bisognose: ma entrambi naufragano di fronte alla ingratitudine, ai bassi istinti coalizzati, a quella potenza misteriosa di natura la quale ci prova che certi mali sono insanabili perchè inerenti alla natura stessa. Ma il Brieux non ha voluto lasciarci sotto questa impressione scoraggiante, e rinunciando all'unica conclusione veramente umana del suo lavoro, ci avverte che la elemosina, per esser valevole, deve esser fatta in una stretta di mano, e che il cuore non comprende se non il linguaggio dell'amore. Alla fine del piccolo sermone noi diremmo volentieri: Amen.

In realtà, tutta questa non è che letteratura e spendere tre atti per fare soltanto delle frasi, che non sono neppure di spirito; francamente è un pò troppo.

Non diversamente è trattato il tema dell'allattamento mercenario. Ma ne *Les remplaçantes* almeno, accanto alle omelie laiche del dottor Richon, incontriamo — rara avis — qualche tipo colto dal vivo in quell'ambiente popolare entro il quale l'autore si muove sempre con più agio: la balia *Lazarette* e i due Planchot, suo marito e suo suocero, due campioni di astuzia e di avidità contadinesca.

E veniamo a *Gli Avariati*, una vera e propria conferenza in tre episodi, che qualche attore coraggioso ha portato perfino sulla scena: qualche cosa come uno di quei musei dei quali molti conservano il ricordo raccapricciante, nei quali sono resi ostensibili al pubblico in macabri pezzi anatomici di cera, i flagelli ripugnanti di un morbo assai diffuso.

Ed il Brieux crede di aver compiuto una buona azione!

Eccolo ora in allarme per la passione del giuoco nelle classi operaie, a costruire su questo dato un altro melodramma virtuoso che col titolo di *Résultat des courses* si trascina per tre atti fra banalità sentimentali e quadri di una pittura realistica esasperante.

Parlasse egli almeno in nome di una fede, avesse egli almeno una solida base spirituale sulla quale appoggiare l'edificio delle sue teorie: ma no: egli vi dà l'impressione di un uomo che dovè avere un tempo delle convinzioni religiose, delle quali è rimasta in lui una vaga impronta, come una specie di misticismo di cattiva lega, costantemente sopraffatto dal suo temperamento positivo, tutto materiato di buon senso: ma quanto è noioso il buon senso!

Guardate *L'evasione*, commedia premiata dall'Accademia francese, ove egli ha inteso dimostrare nientemeno che la fallacia della teoria antropologica dei positivisti sull'eredità atavica. Giovanni e Luciana, genero l'uno, nipote l'altra del celebre dottor Bertry, allievo del Darwin; discendente il primo da un padre melanconico e suicida, la seconda da una donna galante, sono incaricati di dare la smentita, nel lavoro, al principio dell'ereditarietà proclamato dal dottore. Essi si ameranno, tenteranno sottrarsi

alla minaccia che sanno pesare su di loro e finiranno con lo sposarsi. L'autore non ci dice se dopo il lieto fine il germe che sta in agguato non prenderà la sua rivincita: da ciò potete intendere come sia assurdo il voler confutare con un'opera di teatro una legge scientifica.

Quando Dumas figlio dettava i suoi brillanti paradossi sul matrimonio, sui rapporti tra i sessi, e sulla prole illegittima, egli contava almeno sopra un ostacolo da vincere: la legge, resa da lui responsabile di tutto il male e tutto il bene compiuto dall'umanità.

Non così Eugenio Brieux. Si durerebbe fatica a trovare nei suoi drammi qualche idea che sia ben sua e che non rispecchi invece l'opinione corrente del pubblico di buon senso.

Gli accade perciò di frequente, come si dice in linguaggio volgare, di sfondare delle porte aperte; il che toglie ai suoi lavori perfino il pregio della curiosità.

Epperò se qualche cosa dovrà salvarsi dell'opera sua, essa va ricercata fra quei tre o quattro lavori, nei quali, maggiormente concedendo all'intimo sentimento, egli si è adoperato a crear figure vive e contrasti umani all'infuori da preoccupazioni di tesi e di morale.

* * *

Les trois filles de M. Dupont, *La robe rouge*, *Le berceau*, *Les hannetons* stanno a dimostrare quale scrittore di teatro avrebbe potuto egli riescire, se la sua smania di raziocinio non gli avesse fatto velo all'intelletto.

Le tre figlie del signor Dupont sono per una buona metà commedia di costumi, dal disegno vasto e solido. Brieux è per autonomasia il grande pittore della piccola borghesia. Nessuno eccelle al pari di lui nel rendere al vivo certi ambienti mediocri di mezze coscienze, di mezze onestà, ove si respira l'orgoglio pretenzioso, la mediocrità di vita, l'aridità di cuore e l'ignoranza pomposa. Il suo talento di osservatore sembra si indugi volentieri fra tutte quelle persone e quelle cose di cattivo gusto che il suo connazionale Francis Jammes ha cantato con accento di nostalgia profonda.

Questo bilancio della società borghese non è davvero edificante.

Delle figlie di Dupont, un piccolo tipografo di provincia, la maggiore, sedotta e cacciata di casa, fa la *cocotte* a Parigi, la seconda, già vecchia zitella, si dedica alla religione, la minore sogna matrimonio e bambini, e si illude di trovare in entrambi la felicità. Ma il marito che le destinano, meschino essere calcolatore ed egoista, coi suoi genitori, più avari ed egoisti di lui, pensa a strapparle ben presto ogni illusione; e quando ella apprende, in fine, che le sarà negata perfino l'unica speranza, quella dei figli, ella insorge contro l'ignominia di questi matrimoni di interesse nei quali si prostituiscono i corpi e le anime.

Per fortuna sua e nostra, Giulia si riprende, ed ammaestrata dai saggi consigli della sorella maggiore, si rassegna al giogo maritale, non senza pensare in cuor suo che le distrazioni non potranno mancarle purchè ella voglia e si adatti a vivere come *tout le monde*: " J'avais rêvé mieux: mais il parâit que c'est impossible „. È uno scioglimento da *vaudeville*; da *vaudeville* triste; che fa pensare a qualche commedia di Capus e ad *Una sfumatura* di De Croisset. Ma la pittura del Brieux è quasi sempre fredda ed incolore, perchè non animata da quel soffio caldo di poesia e di ispirazione che, solo, può produrre la grande arte. Si sente ch'egli rimane estraneo ai suoi personaggi, come i suoi personaggi a lui; e ch'egli non ama e non odia se non la tesi che deve difendere.

Guardate la scena *madre* tra Giulia e suo marito: avrebbe potuto riescire un capolavoro, e si inizia difatti con un calore, con un senso di verità sorprendenti. Ma ecco, tutto ad un tratto, Giulia che si mette a predicare ed a svolgere una conferenza sul matrimonio in genere, con frasi come queste: " Tout est grotesque (nel matrimonio) à force d'être odieux. Depuis l'obligation que vous nous imposez de céder tel jour, à telle heure, à une date et à une minute déterminée à l'avance par les convenances des uns et des autres! Vous avez admirablement arrangé les choses. Il est vrai que vous mettez là dessus les mensonges de la loi et de la réligion, le tricolore des écharpes et la solemnité des autels, le trouble des parfums d'encens et les exaltations de la musique sacrée.... „

Tutto sommato, è da preferirsi *Le berceau* (1897), dove per la prima volta vediamo impiantato un conflitto naturalmente drammatico, con caratteri delineati senza debolezze ed un senso di *pathos* che investe la situazione da cima a fondo.

Abbiamo già accennato come il *Dedalo* di Hervieu abbia ripreso il medesimo argomento: la condizione della donna divorziata e passata a seconde nozze, di fronte al primo marito ed al figlio avuto da costui; allontanandosi tuttavia dal suo predecessore nella condotta generale del lavoro e nella soluzione.

Il Brieux immagina difatti che i due antichi coniugi, incontratisi al capezzale del loro piccino malato, riescano a mantenersi immuni da ogni contatto, pur dichiarandosi il reciproco amore che nulla al mondo potrebbe più distruggere. Il conflitto inevitabile tra i due mariti che l'Hervieu risolve con la morte, ha termine in *Le berceau* in modo assai più semplicista: il sottrarsi della donna all'uno ed all'altro per dedicarsi unicamente al proprio piccolo.

Il confronto fra i due drammi rende come meglio non si potrebbe la diversità di temperamento dei due autori: appassionato l'Hervieu, traversato come da brividi da larghe ondate di poesia che lo trascinano talvolta, a suo malgrado, ben oltre la realtà: freddamente ragionatore il secondo, preoccupato della sorte del fanciullo, in omaggio alla tesi antidivorzista piuttosto che del fatto umano e della logica dei caratteri; per quanto, nella esecuzione, il fanciullo divenga un accessorio anzichè il perno dell'azione. Ciò nonostante *La berceau* ha due atti che sono fra i più belli del teatro contemporaneo: le scene vi si snodano rapide, energiche, vibranti, sollevando in noi quell'onda di passioni e di sentimenti che si esprime soltanto dalle cose vive. Ma la commedia si chiude al secondo atto, quando Lorenza e Chantrel constatano l'irrimediabile crollo della loro felicità.

* * *

La toga rossa passa per il capolavoro di Brieux. Sarebbe più esatto dire che è quella tra le sue opere in cui l'innesto fra il dramma umano e la satira sociale appare meglio riuscito.

Gli scopi del Brieux nel comporre questo lavoro, che è l'unico con soluzione tragica di tutta la sua produzione, sono noti. La magistratura è bacata da due vermi inesorabili: la febbre dell'avanzamento e lo spirito di *routine*.

E dunque noi siamo costretti a vedere questi giudici, questi presidenti, questi procuratori della repubblica sotto l'unica specie di procaccianti e di burocrati; incorruttibili, é vero, con danaro, ma disposti a tutte le transazioni per guadagnarsi il favore dei politicanti, dai quali dipendono. Come nelle commedie del buon tempo antico, c'è anche il controaltare: l'anima retta, onesta fino allo scrupolo, condannata a pagare il fio della sua ingenuità: è questi il procuratore Vagret, il quale per aver osato nella sua requisitoria esprimere i propri dubbi sulla colpabilità di un accusato, si vede fatto oggetto del risentimento dei suoi capi. Il giudice Mouzon, invece, un trafficante poco pulito, avvezzo a trattare i suoi incolpati come strumenti di arrivismo, riceve il premio ambito della promozione. Ma anche qui l'autore non ha il coraggio di condurre fino in fondo la sua tesi pessimistica e fa ammazzare il giudice dalla donna cui egli, sotto l'egida della legge, ha ingiustamente infranto l'esistenza.

È un vero peccato che accanto a scene vigorosamente concepite, a particolari tratti dalle viscere della vera realtà noi incontriamo dei tratti di un artifizio così palese e di un arbitrio così cieco. *La robe rouge* rimane pur sempre un coraggioso tentativo di satira sociale ed un dramma, nel suo complesso, interessante.

Analizzare per disteso le altre opere del Brieux sarebbe troppo lungo ed inutile: conosciutane una, si conoscono tutte. Accenneremo di sfuggita a *Les hannetons* ove con molta piacenza di trovate si dipingono gli inconvenienti del concubinaggio, a *Simone*, un dramma serrato e patetico, scritto, la Dio mercè, fuori dalla preoccupazione di una tesi, a *La Française*, una riabilitazione della donna francese, accusata a torto di leggerezza e di libertinaggio.

Ma più non occorre a sviscerare appieno la natura del suo ingegno: piatto, monotono, curante delle idee senza essere idealista, prigioniero delle formule

che il suo spirito calcolatore va elaborando senza tregua. Non diverso è il suo stile; sciatto, affrettato: il linguaggio della vita, insomma. Non fà quasi mai dello spirito: se ne fa, è spirito pesante declamativo, che non sembra francese. Pure, tra gli scrittori dell'epoca egli appare relativamente immune da influssi nordici.

Discende, se mai, da Zola e da Dumas figlio, i capostipiti di questi autori sociologi, il cui merito principale consiste pur sempre nell'aver abituato l'arte della scena alla libera discussione dei più elevati problemi di morale e di diritto. E fra i discepoli Brieux è il migliore.

* * *

Tre drammi e sei o sette farse o moralità costituiscono il teatro di *Ottavio Mirbeau* (1), teatro cui

---

(1) Octave Mirbeau nacque il 16 febbraio 1850 a Trévières nel Calvados: era compatriota di Flaubert e di Barbey d'Aurevilly. La sua famiglia era una vecchia stirpe di tabellioni: suo padre era medico a Regnialara sull'Orne, dove il giovane Ottavio trascorse la sua infanzia. Sua madre ch'egli adorava e da cui verisimilmente ha ereditato la sensibilità, era una donna graziosa e gentile. Mirbeau annoverava, pure nella sua famiglia, uno zio, quel terribile *abate Giulio*, di cui lo scrittore ci ha raccontato la storia, come nel *Calvario* e in *Sebastiano Roch* ci ha raccontato la storia della sua propria infanzia, avvizzita e contristata dai gesuiti di Vannes.

Nel '70 prese parte alla guerra; penetrò quindi nel giornalismo, esordendo con un articolo lirico su Manet e Cézanne, zeppo di ingiurie contro gli accademici. Tentò con pari insuccesso la critica teatrale, fu sottoprefetto a Saint Girous, (era allora reazionario) borsista per amore di una donna, indi ancora giornalista nel *Figaro*, polemista accanito in *Grimaces*, finchè dette fuori nel 1887 il suo primo romanzo: *Il calvario*; giudicato un capolavoro. Affrontò il teatro con *Les mauvais bergers ed Epidemie* (1898) *Vieux ménages* è del 1900 al pari di *Le portefeuille. Les affaires sont les affaires* e *Interwiew* seguono nel 1904; *Le foyer*, in collaborazione con Nathanson, nel 1908. A questi lavori vanno intramezzati i suoi romanzi più celebri, dei quali è superfluo riferire i titoli.

Questo polemista formidabile aveva timidezze da fanciullo, tenerezze infantili: amava gli uccelli, i cani, gli uomini deboli, meschini, miserabili: i vinti della vita, La sua collera, la sua ironia, erano frutto di un dolore immenso. È morto nel 1918.

Da consultare: *H. Bordeaux*, *La vie au théâtre* op, cit. v. 1. — *R. Doumic Le théâtre nouveau* op. cit. *P. Flat Figures de théâtre* ecc. op. cit. 2. serie. — *L. D. Ambra, Le opere e gli uomini* op. cit. *V. Meric. Prefaz. a Farse e Moralità* di O. Mirbeau — Sonzogno, Milano. *Benoist. Le théâtre d'aujourd'hui* op. cit. 2. serie *D. Oliva. Note di uno spettatore* op. cit *E. Gaubert: Mirbeau* in Mercure de France a. 1911 n. 343. *F. Gregh La fenêtre ouverte.* Fasquelle. Paris, 1902. *G. Pilon O. M.* — Bibliothèque internationale d'édition. Paris, 1903.

si potrebbe per eccellenza attribuire l'appellativo di *sociale*. Il celeberrimo autore del *Journal d'une femme de chambre*, giunto tardi alla scena, dopo aver raccolto nel romanzo e nel giornalismo allori e prosperità, non fece che continuarvi l'opera di demolizione e di satira sociale da lui iniziata con tanto frutto in altri campi; dando prova se non altro, di coerenza artistica e di organicità spirituale.

O. Mirbeau

Nel disgustoso spettacolo del dilettantismo incosciente che accampa da padrone nel territorio sacro delle lettere, avvilendo quando tocca sotto la sua vernice di mondanità brillante, l'esempio di una forza come quella del Mirbeau, sia pure desunta dai fondi più limacciosi dell'umana coscienza, sia pure messa a servizio di idee sospette o biasimande, è cosa al sommo grado rincuorante, tale da indurci ancora a sperare nella sincerità dell'arte e nel suo avvenire.

Ottavio Mirbeau nacque per combattere. La sua vita e la sua opera sono una continua battaglia per una causa a volte giusta, a volte ingiusta: quello tuttavia che non può esser messo in dubbio si è la buona fede del combattente, e la perfetta lealtà delle sue convinzioni. Ora non si conduce una battaglia simile senza affrontare l'ostilità, più ancora, l'odio di tutti coloro che si sentono direttamente o indirettamente offesi: questo spiega le lotte accanite ch'egli ha dovuto sostenere, ed il senso di sempre crescente acrimonia che ne è rimasto attaccato al suo spirito: questo spiega altresì la singolare impronta pratica cui si è venuto foggiando il suo temperamento artistico, fatto, in fondo, di sensibilità e di sentimentalità; e che traspare nonostante tutto nelle sue opere, in pagine maravigliose di semplicità e di suggestione poetica, rare oasi di benessere e di pace fra il tumulto rutilante delle invettive acute come strali, delle sferzate colleriche e sprezzanti, dei paradossi feroci, delle metafore ardite in che straripa il torrente inesausto della sua genialità aggressiva.

Goethe lasciò scritto: tutto quello che non si dice con un partito preso non vale la pena di esser detto.

Non si potrà muovere a Mirbeau il rimprovero di non aver messo un partito preso in tutto ciò che ha scritto. Per questo forse, egli è riuscito una delle figure

più rappresentative della sua epoca; uno scrittore che puo essere amato e odiato, ma tenuto in non cale giammai. Lo spettacolo della società odierna con le sue brutture, coi suoi egoismi, con la sua falsa vernice di civiltà e di umanitarismo, lo eccita fino alla nausea. Ma a differenza di Brieux, egli non pensa che i mali del corpo sociale possano guadagnare a venir curati o semplicemente sciorinati sotto gli occhi di una folla indifferente. A chi gli domandava perchè allora egli scrivesse e combattesse, egli rispondeva che faceva ciò senza nessuno scopo, pel bisogno di scrivere e di combattere. Soltanto così si crea un'arte sincera e degna di questo nome.

La natura del suo spirito ribelle e quella delle accuse ch'egli moveva alla società lo conducevano a militare fra coloro che delle rivendicazioni sociali hanno fatto il programma della loro azione politica: i democratici, i socialisti. In realtà egli è un anarchico morale, incoerente, capace soltanto di distruggere, giammai di ricostruire, e pertanto meno pericoloso di quanto si potrebbe pensare.

Del suo passaggio attraverso le idee rivoluzionarie è rimasta tuttavia nella sua mentalità una traccia di natura partigiana: come un bisogno perenne dello *scandalo*, inteso come forma di imposizione e di intimidazione, come forma di successo ad ogni costo, di *réclame*. Non v'ha lavoro o quasi, uscito dalla sua penna, che non sia nato dal desiderio di dire una parola agitatrice, di lanciare una sfida alla società in ciò ch'essa ha di più intimo e più sacro. Si dice ch'è ufficio del satirico il flagellare i costumi del giorno con l'arma del ridicolo. Ma l'autore dei *Mauvais bergers* non istà pago di sollevare il ridicolo, vuole l'ebbrezza del corpo a corpo, la voluttà dell'ingiuria sanguinosa, della stafflata che leva le berze: la sua attitudine è quella della belva che si precipita sulla preda designata ed inconscia e gode di saziare nella sua carne i suoi istinti violenti, i suoi rancori inveterati.

Meglio di una satira, la sua è una vendetta, la reazione aspra ed ingrata di un essere che restituisce alla società tutto ciò ch'essa gli ha fatto soffrire.

Non si deve credere per tanto ch'egli fosse cattivo. I solitari come lui non sono mai cattivi. Egli era

semplicemente un disilluso, alla maniera di Ibsen e di Gorki; più amaro ancora del confratello slavo al quale lo avvincono tanti punti di contatto.

E' quasi superfluo aggiungere che Mirbeau esagera: l'esagerazione forma anzi la base del suo temperamento artistico. Sembra ch'egli guardi la borghesia, la sua bestia nera, attraverso una particolare lente deformatrice, onde i suoi personaggi vi fanno quasi sempre l'effetto di quelle figure che vediamo riflesse in certi specchi speciali.

Per rendervi ragione di ciò, basta che pensiate al suo *Lechat*, il protagonista de *Gli affari sono affari*, nel quale si assomma, direi quasi, la sua straordinaria virtù creatrice. E' probabile che un giorno, per caratterizzare un uomo d'affari senza scrupoli, debba farsi il nome di Isidoro Lechat, come mezzo secolo fa si faceva quello di Mercadet, e prima ancora quello di Turcaret del Lesage. Mirbeau ha osservato che l'enorme importanza assunta dal mondo degli affari nella società odierna era venuta foggiando un nuovo tipo di speculatore, destinato a diventare il padrone di tutto e tenere in essa il posto che vi teneva una volta l'uomo di stato o il signore feudale. Questo ritratto di finanziere dalle grandi vedute, il cui potere è sufficiente da solo a dirigere in un senso o in un altro la vita di uno stato, non era stato ancora sfruttato nel campo del teatro. Il *Giraud* di Dumas figlio e il *Vernouillet* di Augier avevano ancora la voce e le apparenze dell'uomo di espedienti, umili crisalidi dalle quali si sarebbe sviluppata la radiosa farfalla dei moderni nababbi.

Ma di un tipo siffatto il Mirbeau è riuscito a darci soltanto la caricatura: una figura contraffatta, grottesca, nella quale duriamo fatica a riconoscere i tratti della figura originale e che sembra tirata fuori dai *Personaggi eccessivi* di Balzac. Gli è che nel disegnare questo tipo l'autore non è riuscito — come sempre — a sottrarsi alla sua prevenzione politica. Lechat è un capitalista, è un riccone: quindi egli deve possedere tutti i difetti che per convenzione vengono attribuiti agli uomini *arrivati* nella competizione sociale: brutalità, egoismo spinto fino all'eccesso, cinismo, grossolanità di gusto e di educazione, assenza completa di sentimento morale. Ma l'autore sembra non rifletta che

poichè il suo Lechat è venuto su dal nulla, tutti i difetti ch'egli attribuisce al rappresentante del capitalismo, sono piuttosto quelli del plebeo arricchito, di quell'essere disgustevole, cioé, che basterebbe da solo ad allontanarci dalla democrazia più di quanto non possano gli uomini di partito con le loro infiammate diatribe.

Non gli nega almeno il genio degli affari e da questo punto di vista ci mette innanzi a due o tre episodi, per verità abbastanza infantili, nei quali egli, preso di mira da intriganti della peggiore specie, sventa i loro piani e mette loro a sua volta nel sacco.

Ma quasi per contrasto egli ci fa assistere allo scacco che il Lechat deve subire entro le stesse pareti domestiche, per opera della propria figlia Germana, la quale rifiuta con villania di sposarsi ad un marchese cui l'affarista vorrebbe venderla (ah Ohnet buon'anima!) per capriccio di milionario in fregola di nobiltà. Questa Germana che non ha mai amato suo padre, che anzi ci fa sapere di aver nutrito per lui il più profondo disprezzo, si è data come l'ultima delle cameriere ad un impiegato di lui, e lungi dal vergognarsi del suo operato, lo lancia come una sfida in volto all'autore dei suoi giorni, ed esce a testa alta dalla casa, sbattendo le porte. Completa il quadro di questa deliziosa famiglia un figlio di Lechat, scioperato e cinico, il quale pensa bene di sfracellarsi la testa, all'ultimo momento, in una corsa sull'automobile, per dar modo al Mirbeau di mostrarci suo padre afflitto sì, ma non tanto da trascurare di metter a posto i due intriganti che speculavano sul suo dolore per trarlo in inganno.

Che volete? gli affari sono affari! Così noi usciamo da questa commedia riportando una impressione piuttosto disgustosa dell'ambiente in cui essa ci ha condotto: proprio secondo l'intenzione dell'autore. Quanto a divertirci ed interessarci, è fuor di dubbio ch'essa ci diverte e ci interessa: Ottavio Mirbeau, al pari di Becque, il suo maestro, possiede il dono di far vivere i suoi personaggi e il sentimento drammatico al più alto grado.

Isidoro Lechat vi occupa naturalmente il primo piano, e ricadiamo quì nel solito difetto dei lavori a protagonista, nei quali ogni avvenimento non ha al-

tro scopo da quello di mostrarci il personaggio nei suoi vari aspetti. Ma questo megalomane è così buffo, così eccessivo, così abnorme, che noi gli perdoniamo quasi, la sua assenza di scrupoli, le rovine, le sciagure, le lacrime da lui disseminate sul suo cammino. tanto più che l'autore si è guardato bene dal mettercene sott'occhi sia pure un esempio. Non c'è che dire: il signor Mirbeau conosce il suo mestiere! In tal modo *Gli affari sono affari* hanno potuto passare, nelle interpretazioni dei più celebri attori, come una delle più solide commedie del repertorio moderno.

Che se volessimo andar in traccia di reale merito artistico dovremmo fermarci piuttosto a *I cattivi pastori*, il dramma col quale egli ha esordito alla scena e fissato realmente, in modo persuasivo, una delle faccie più espressive del gigantesco conflitto fra capitale e lavoro, chiave di volta dell'assetto sociale odierno.

Sono cinque vasti affreschi che per la loro grandiosità, non scevra talora di ingenuità, ci ricordano le magnifiche pitture allegoriche eseguite da Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa; grandi composizioni d'insieme in cui la folla è introdotta a vivere la sua vita multipla e tumultuaria, richiamando *I tessitori* di Hauptmann e prenunziando gli ardimenti di Émile Fabre. Vi ricerchereste invano un intreccio, nel senso proprio della parola, chè il legame che li tiene uniti è puramente ideale: ma vi palpita per entro un fremito di vita possente ed oserei quasi dire balzacchiano. Due specie di cattivi pastori conducono il gregge umano al conflitto e all'inevitabile rovina: l'una è quella dei padroni, infeudati come in una rocca nell'orgoglio della loro casta e nella forza dei loro privilegi; composta l'altra dei mestatori di professione, siano essi illusi, siano in mala fede, i quali sospingono con la parola e con l'azione le masse incerte ed oscillanti alle supreme rivendicazioni ed alle supreme rovine.

L'industriale Hargand vi impersona i primi, l'operaio Jean Roule gli altri. Quando le turbe fanatiche e fameliche sobillate da costui giungono al cospetto di Hargand, che pure è un onest'uomo, la stessa audacia delle loro pretese, ed il vedere che il suo proprio figlio Roberto fa causa comune coi rivoltosi, fa

impietrare il cuore paterno di lui e risovvenirgli ch'egli è infine il padrone; l'uomo cioè destinato a comandare. Così ogni possibilità d'accordo è rotta: e dopo gli inevitabili tentennamenti di una lotta intestina accesasi fra le masse istesse a proposito di Jean Roule, è la guerra dichiarata, con la fucileria che crepita per le strade, con la fatale uccisione di Roberto Hargand e di Jean Roule, sui cui cadaveri Hargand padre e Maddalena, la compagna del sobillatore, si aggirano brancolando come pazzi, enigmatiche sfingi del dolore e della morte.

La tragicità di questa conclusione assume — come vedete — vertici inaccessi dal teatro moderno: è ancora il nuovo fato che si sostituisce all'antico, e la cui poesia occorre ricercare entro le tormentate viscere di questa nostra esistenza combattuta. Rare volte ci è accaduto di imbatterci in tanta sincerità di sentimento, in un senso così netto della prospettiva teatrale. Roberto Hargand e suo padre appaiono gli antagonisti ingigantiti di un dramma che si combatte ben oltre le scene; tanto che quando si disse all'autore di sopprimere la scena di orrori del quinto atto egli rispose: sopprimetela prima dalla vita. Tutto Mirbeau è in questa risposta. Fortuna ha voluto ch'egli, nel tratteggiare il suo tema si sia ispirato ad una lodevole imparzialità, tanto più difficile a realizzarsi in quanto l'argomento si presta ad un eccezionale sfoggio di retorica.

Ma ancora una volta l'onestà fondamentale del suo temperamento artistico lo ha messo in guardia contro un partito preso troppo netto in favore dell'una o dell'altra parte contendente: il Mirbeau deve ben aver inteso come il torto o la ragione non siano prerogativa nè dell'uno nè dell'altro campo, e come un'equa risoluzione del problema sia tra le cose impossibili di questo mondo.

“ Le foyer „ tuttochè preceduto da intenso clamore di scandalo, fu causa di profonda disillusione, per coloro che si attendevano da questo campione mondiale per l'audacia letteraria, un'opera che rinnovasse i fasti di *Les affaires sont les affaires.* Questa volta l'arco troppo teso ha oltrepassato il segno. Le villanie disgustose di questo barone Courtin che si mantiene nella opulenza mediante la prostituzione della moglie

e con i furti ad una istituzione di beneflcenza da lui fondata, potranno adattarsi a mille esempi del mondo parigino, ma hanno il torto di corrispondere ad una concezione troppo sprezzante e pessimistica della vita, a parte lo scarso valore artistico del lavoro.

Resterebbe da accennare ai vari atti unici nei quali il Mirbeau ha profuso la vena incisiva e mordente del suo spirito, ma sarà detto abbastanza intorno ad essi quando si sarà osservato che contengono in embrione tutti i pregi e tutti i difetti del suo temperamento di satirico visionario.

Il secolo che volge giudicherà forse il suo sistema estetico e la sua forma mentale completamente superati: non potrà tuttavia dai posteri essergli disconosciuto il merito d'esser stato pei suoi tempi un grande suscitato di idee, e di averle espresse, queste, in maniera sintetica ed originale, pittoresca e brillante (1).

---

(1) Ben pochi scrittori meritano, in questo campo, una qualche memoria. Tra essi è *Lucien Besnard*, spirito probo ed artista coscienzioso. *Le glas* e *La Fronde* sono due commedie non prive di valore. Nella seconda è staffilato con ironia il falso orgoglio della scienza, sul punto di soffocare in un cuore di donna i sentimenti naturali, i quali finiscono tuttavia per riuscire vittoriosi, dopo una lotta accanita.

Edmond Fleg, pensatore assai libero, scrittore delicato (*Le Message*, *La bête*), ha recentemente ne *La maison du bon Dieu* (1920) predicato l'unione sacra tra i culti.

Un fidanzamento in Alsazia tra una cattolica e un ateo, con intervento di un pastore, di un curato e di un rabbino: ecco la commedia grave di intenzioni, leggera di andatura, fittizia; nella quale sono, pure, elementi non banali di osservazione e di satira.

3) La reazione al teatro di idee in Francia. - Le nuove formule e l'eclettismo.

A) Il teatro in versi: F. Coppée — C. Mendès — J. Richepin ecc. — Edmond Rostand e il dramma neo-romantico.

Chi volesse dedicarsi ad illustrare l'evoluzione del teatro in versi durante gli ultimi cent'anni, troverebbe materia per molte osservazioni curiose e sottili. Alla vittoria incontrastata ottenuta dal dramma romantico, seguirono i giorni tristi della commedia borghese e del dramma realista: pochi e malinconici poeti, continuavano ancora in sordina a coltivare la Musa, dando alla luce delle pallide ed anemiche ruminazioni dei maldigesti modelli vittorughiani o mussettiani. Due o tre nomi appena fra tanti; quelli di Paul Meurice, di Henri de Bornier, di Ponsard, meritano di essere sottratti al facile oblio.

Il ritorno al classicismo, bandito dai seguaci del Parnasso, ebbe per effetto di richiamare in vita la tragedia; una tragedia nella quale elementi romantici si intrudono a dar una vaga parvenza di rinnovamento a forme ormai viete e sorpassate: vi si distinsero particolarmente François Coppée e Catulle Mendès; mentre Jean Richepin ed Edmond Haraucourt sembravano più strettamente ligi allo spirito ed alla formula del romanticismo tradizionale. Ma lo spirito pubblico non secondava questi tentativi; ed i sonanti alessandrini di *Médée* o di *Le Chemineau* cadevano nell'indifferenza apata di spettatori e di critici (1).

Quali le cause di questa caduta che fa ancor oggi gridare da molti alla decadenza se non alla morte

(1) Cfr. sull'argomento: *Ernest Charles*: *Le théâtre des poètes*, Ollendorff 1910 Paris. *C. Mendès*: *L'art au théâtre* (1895-96). Fasquelle, Paris, 1900 *Latreille*: *La fin du théâtre romantique.* Hachette. Paris 1899. — *G. Letainturier Fraudin*: *Le théâtre héroique.* Flammarion, Paris.

della poesia sulle scene? Paul Bourget nelle sue *Réflexions sur l'art du théâtre*, studiando le ragioni per le quali la commedia in versi immortalata dal Molière appaia oggi irrealizzabile, ne fa esclusivamente una questione di *stile*, asserendo che le parole di cui si serve oggi lo scrittore, non hanno più il valore intiero che avevano al tempo de *L'école des femmes*. Altri aggiunge che i tipi generali, sufficienti all'antico teatro, non potrebbero essere riprodotti sulla scena con le nostre esigenze, le quali hanno portato ad una *specializzazione* sempre più marcata degli individui (1).

Questo per ciò che si attiene alla commedia; quanto agli argomenti *nobili*, per dir così, la loro mancata fortuna vuol ricercarsi nel fatto ch'essi appartenevano ad una estetica condannata, ad una forma invecchiata, artificiale, quasi morta, o alla quale, almeno, il talento dei loro autori non aveva saputo restituire la vita.

Su questo punto occorre intenderci un poco.

Lo scrittore citato riconosce che il successo fulmeo e clamoroso di Edmondo Rostand deve attribuirsi a meriti esclusivamente personali, nonostante la sua forma sia la più antiquata che si possa immaginare. D'accordo: ma non è sempre la qualità individuale dell'opera ad attestatare la vitalità di un genere?

Non bisogna stancarsi dal gridare contro questo curioso sistema di considerare i generi letterari quali organismi a sè stanti, che nascono vivono e muoiono al pari degli individui. La gran legge dei fenomeni letterari, se può parlarsi di legge per fenomeni di origine psicologica e però variabili all'estremo grado, é quella della trasfusione e della trasformazione. Il teatro in versi non è morto, perchè nulla può morire: esso va semplicemente mutando orientamento sotto l'impulso lento ma sicuro di forti ingegni, i quali vanno schiudendogli a fatica il cammino fra la siepe delle diffidenze e degli ostacoli d'ogni natura.

Il trionfo del *Cirano*, cioè di questa rimescolatura

---

(1) *P. Flat. Figures de théâtre contemporain* op. cit. p. 95 1. série.

sapiente degli elementi più abusati e più stantii della retorica romantica, in un periodo di infatuazione ibseniana e hauptmaniana, sta lì a dimostrare che, sempre, la riuscita di un'opera d'arte qualsiasi è questione di ingegno e di sensibilità — fatta la debita parte, per quanto concerne il teatro, a tutti quegli altri imponderabili elementi che decidono il buon esito di un lavoro.

Se dunque ai poeti drammatici che menzionammo non toccò in sorte un posto cospicuo fra gli artisti eminenti del secolo, ciò deve imputarsi non tanto al genere da loro professato, quanto al fatto che in essi non era nè un contenuto di originalità, nè di umanità, nè di arte profonda. Poche osservazioni sui più importanti fra loro, basteranno a convincercene.

Non spetta a noi di occuparsi dell'opera di *François Coppée*, (1) il quale, e per l'epoca in cui ha poetato e per la natura dell'opera stessa appartiene al periodo antecedente a quello dal quale prendiamo le mosse. Lo stesso è da dire dei drammi storici di *L. Bouilhet*, di *H. De Bornier*, di *A. Parodi*, di *É. Bergerat*.

C. Mendès

Più moderno, di concetti e di forma appare *Catulle Mendès*.

Jules Lemaître disse di lui “ qu'il a dans l'esprit la souplesse d'homme serpent que Vénus veut au corps de ses prêtres „ (2).

Affacciatosi all'orizzonte letterario quando i giorni eroici del romanticismo erano già passati da un pezzo e già Lecomte de Lisle e de Banville preludevano con la loro poesia fredda e corretta al trionfo del movimento realista, la sua intelligenza vivace fu

---

(1) *Le passant* (1869). *Fais ce que tu dois* ('71) *Le violiniste de Crémone* ('76) *M.me de Maintenon* ('81). *Severo Torelli* ('83) *Les Jacobites* ('85) *La guerre de cent ans* ('95) *Pour la couronne* ('95) ecc. Cfr. per la bibliografia completa. Riv teatr. it. vol. 12. a, 1908 f. 11. E' nato a Parigi nel 1842, morto nel 1908.

(2) n. nel 1841 m. nel 1909. Esercitò tutte le forme della letteratura, non esclusa la critica: ma rimase fedele sopra ogni altra alla poesia. Al teatro giunse tardi. Oltre le opere rammentate citeremo: *Le châtiment* (1877), *Isoline* (1888), e *Le cygne* (1899).

Cfr. *A. Brisson* in *Le théâtre*. Flammarion, Paris 1907. *R. Doumie* in *Le théâtre nouveau* op. cit. *E. Faguet Notes sur le théâtre contemporain*. Lecène. Paris, I[e] serie, II[e] serie e *Propos de théâtre* III[e] serie. *I. Lemaître Impressions de théâtre* op. cit, V[e] serie. *F. Weyl. Le théâtre de C. M.* in Revue d'art dramatique V. 1898. *A. F. Harold.* C. M. in *Mercure de France* 1909 n. 281, Marzo.

sedotta da queste differenti forme di bellezza: egli fu perciò romantico e realista, ebbe l'ambizione di farsi moralizzatore delle folle e nel tempo stesso si lasciò attrarre dal fascino delle voluttà più sconfinate. Il suo primo dramma *Fratello d'armi* (1872), è testimonianza di quel singolare spirito di rivolta contro l'immoralità sociale e il nefasto influsso della donna, che caratterizzò il brutale risveglio dalla *débâcle* dell'impero. E' l'epoca in cui Dumas figlio scriveva *L'homme femme* e meditava il *tue-la* de *La femme de Claude.* Il dramma si svolge sotto la rivoluzione. Due ufficiali si trovano insieme in una città di frontiera. Uno di essi è sposato ad una *ci-devant* che odia i repubblicani e tenta l'amico del marito perchè la prenda e commetta così una infamia. Il marito si accorge, ammazza la donna e dice all'amico: Ed ora, andiamo a combattere! — Et maintenant viens travailler! — è la frase di Claudio. Una siffatta sublimità di carattere, si presterebbe oggi ad un riso abbondante: quaranta anni fa, formò la fortuna dell'enfatico poema d'amore. Questo tipo di donna, il cui ufficio è di tradire l'uomo o di avvilirlo e spingerlo al delitto, è frequente nell'opera di Mendès: è Sonia in *Mères ennemies*, (1882) *Francisquine* in *La femme de Tabarin*, l'amante di Pierrot nel *Collier de Saphirs.* Egli sente in modo particolare la grazia della donna *fatale*, il suo riso infantile, per cui cola il sangue, i suoi desideri puerili ed insensati che gli uomini tentano di soddisfare a prezzo del loro onore e della loro istessa vita. E' ben raro di incontrare nella sua produzione multiforme delle anime semplici ed eroicameate virtuose, quali Elisabella Boleska, di *Madri nemiche.*

A dir vero, nel principio della sua lunga carriera letteraria il Mendès si mostrò non poco preoccupato delle idee morali, fino a scrivere nel 1877 quella *Justice* (1877) che è incontestabilmente un dramma a tesi, sul tipo di quelli che dettava fra noi Paolo Ferrari. Ma la natura del suo temperamento, per istinto, frivolo; innamorato di bellezza puramente estetica, saturo di dilettantismo e di sentimentalismo morboso, doveva presto o tardi riprendere il sopravvento. *La part du roi*, una storia medievale profumata di comicità sottile, si ammanta già di una saporosa sen-

sualità che ne *Les joyeuses commères de Paris* diviene sinfonia orgiastica dei sensi e brutale sete di voluttà smisurate. Asserviti ad amori carnali, gli esseri umani ritornano degli impulsivi e degli incoscienti: nell'opera di Mendès la morte è sempre vicina all'amore.

Con l'agile disinvoltura dell'improvvisatore egli ci trasporta con i suoi drammi nelle epoche più svariate: in *Reine Fiammette* (1889) è una tragica storia di passione del Rinascimento; in *Medea* (1898) il fato della sciagurata amante di Giasone torna a calcar le scene in veste raciniana, con contorno di alte grida di voluttà delirante. Di un temperamento, anzi, così scucito, quale è quello del Mendès, la sola unità vera che noi possiamo discernere, la sola originalità, è quella dell'artista evocatore del piacere fisico nel duello dei sessi, e di ciò che l'amore deve ad esso di fatale ed irrevocabile.

Per aver espresso in questa tragedia una nota *sua propria* ed umana, nella quale il suo talento evocatore eccelle, il Mendès potrà forse in parte sfuggire all'oblio che già incombe sul suo nome: non saranno infatti certo le sue ultime opere: nè *Scarron*, nè *Glatigny*, nè *La vierge d'Avila*, invenzioni lambiccate e barocche, concepite in uno stile ad un tempo banale e prezioso. a raccomandare ai posteri il suo ingegno.

In complesso, si tratti di un soggetto antico o moderno, comico o grave, profano o religioso; l'autore di *Medea* lo svolge secondo i medesimi antiquati procedimenti, coi medesimi difetti, la medesima incontinenza lirica che si snoda per versi e versi, per scene e scene, interminabilmente, dando una sensazione di pesantezza e di noia. Egli apparirà nell'avvenire, se tuttavia l'avvenire si occuperà di lui, come un improvvisatore nato, e dell'improvvisatore nato ebbe infatti queste due caratteristiche: facilità e plasticità. Ebbe nella sua vita un culto che dominava tutti gli altri: quello di Victor Hugo, ma più ancora di lui egli adorò i luoghi comuni e le tirate retoriche, le bizzarrie psicologiche e le invenzioni romantiche, ragioni per cui egli riescì un eccellente librettista d'opera ed un mediocre poeta drammatico.

* * *

Difetti per buona parte identici inquinano l'opera teatrale dell'accademico *Jean Richepin*, che fu ai suoi bei tempi il corifeo in Francia della poesia verista, qualche cosa come un nostro Stecchetti più vero e maggiore, ma che votossi, ben presto alla riesumazione del dramma di cappa e spada, mettendo di moda una specie di neo-romanticismo annacquato, che oscilla fra la verbosità tonitruante vittorughiana e gli idealismi mistico-sentimentali della nuova scuola decadente. I suoi drammi, composti in alessandrini sonori e con pieno ossequio delle più abusate convenzioni teatrali, esercitarono un notevole influsso sui gusti dell'epoca per un certo loro caldo lirismo di parata, per un senso innato del pittoresco, i quali tendono a sostituirsi all'azione drammatica ed a trascinarla in un campo di idealità fittizia. L'opera comica che era scomparsa quasi del tutto dalla scena, vi ha fatto la sua riapparizione in queste commedie in versi, alle quali non manca che la musica per aspirare al nome di veri e propri melodrammi.

J. Richepin

Caratteri peculiari del melodramma sentimentale, sono la ingenuità, la facilità, la soavità dell'intreccio. Tutto vi si svolge naturalmente, senza sforzo. Vi sono dei motivi stereotipati, come quelli del *Chemineau*, e del *Filibustier*, che sarebbe il vagabondo dei mari, i quali sonnecchiano in un cantuccio dell'anima di ogni buon borghese che si rechi a teatro per terminar bene la propria digestione, e che abilmente ridestati da un poeta di razza, servono a dar il volo a tutte le soffocate aspirazioni di libertà e di ideali che la vita odierna sacrifica senza pietà. Nel vagabondo che seguendo l'indocile istinto del suo cuore avventuroso si abbandona con voluttà melanconica alle incertezze del cammino e all'imprevisto dell'ignoto; simbolo del poeta insofferente del giogo che la vita gli impone, ognuno di noi ritrova un poco sè stesso.

Il Richepin possiede l'abilità di colorire in modo suadente queste segrete debolezze della nostra coscienza: le sue creature, figure e figurine, non fanno che passare sopra lo schermo della nostra fantasia, incapaci di darci una sola emozione ardita e possente.

L'opera sua è feconda: si cita di lui oltre ai nominati, un *Nana Sahib* (1883), un *Par le glaive*, un *M. Scapin; Chien de garde*, *La Martyre* (1898) e *La glu*, un dramma che passa per il suo migliore, e poi *Vers la joie* e *Les Truands*, *Don Chisciotte* e *Tango*... Che rimarrà di tutto questo? L'eco sbiadita di un ritmo sonoro, l'ombra di immagini vivaci e profumate che carezzarono languidamente la superficie della nostra anima ed indulsero un istante ai nostri vaghi sogni. Che il teatro in versi non possa darci nulla di più? (1).

E veniamo un poco al celebre *Edmondo Rostand* (2) che da molti ancora è tenuto per l'astro più vero e maggiore del firmamento letterario francese, e la cui opera sembra splendere quasi faro

E. Rostand

---

(1) Coltivò la poesia drammatica, nel medesimo periodo di tempo: *H de Bornier* (1825-1901) versificatore accurato e drammaturgo ingegnoso. Si ricordano di lui *La fille de Roland* 1875) *Les noces d'Attila* (1880) *L'âpotre* 1881) *Mahomet* (1890), *Le fils de l'Aretin* (1895 *France d'abord* (1900), Egli appartiene, comunque, alla vecchia scuola romantica insieme al *Parodi* (1842-1901) autore di *Rome vaincue* (1876) e *Reine Juana* (1893) e ad *Emile Bergerat* (1845) che scrisse *Le Horn* (1883). *Le baron de Carabosse. Flora de Frileuse* (1885. *La nuit bergamasque* (1887) *Manon Roland. Le Capitaine Fracasse* (1896) *Plus que reine* (1899).

Più moderno *Maurice Bouchor* n. 1854 il quale dettò *Tobie* (1889) *Nall* (1890) *Michel Lando* (1892) *Le Mystères d'Eleusys* (1894) poemi drammatici ispirati, di moralità generosa e fervente, dalla linea impeccabile. Altri cultori del dramma storico sono *Paul Meurice* (*Struensée*) *G. Lonhgaye, E. Hallays. C. Banville, E. Moreau, F. Dugué* (Salvator Rosa 1898). *V. Iosz* e *L. Dumur* (Rembrandt 1898).

(2) Edmond Rostand nacque a Marsiglia nel 1868. Esordì nelle lettere con una raccolta di versi: *Les Musardises*, che attestarono in lui uno spirito delicato e vibrante, ardito e fantasioso. Il volume usciva contemporaneamente a i *Pipaux* di Rosmunde Gérard che divenne poi sua moglie. Si ritrovano nella poesia del Rostand gli echi del Coppée, del de Banville, ed in modo speciale dell'autore di *Orientales*, al quale sembra egli abbia rapito ii fremito luminoso della natura in fiore e il senso elegiaco dei grandi silenzi verdi. Nel 1894 esordisce sulle scene della Comédie con *I Romanzeschi*, una delicata commedia poetica, il cui spunto va ricercato nel *A quoi rèvent les jeunes filles* di de Musset. Nel '95 scrisse *La princesse lointaine*, nel '97 *La Samaritaine*. *Il Cyrano de Bergerac* fu rappresentato il 28 dicembre 1897 alla Porte Saint Martin dal famoso Coquelin, e fu un trionfo da far impallidire quello di *Ernani*. *L'Aiglon* fu dato da Sarah Bernhardt il 15 marze 1900, *Chantecler* vide la luce il 7 febbraio 1910. Lo scrittore è vissuto nel villaggio basco di Cambo, ove si è preparato uno splendido ritiro. È morto nel decembre 1918.

Bibliografia. Una bibliografia sufficientemente completa potrà consultarsi in *Rabizzani*: E. R. *Dai Romanesques à Chan- tecler* op. cit., lo studio più ampio che esista su questo autore e in Riv. teat. it.na a. 1911 pag. 38-40. Tra gli scritti numerosissimi che lo riguar-

isolato: nostalgico richiamo ad un passato di poesia abolito, in mezzo alla invadente piattitudine della prosa contemporanea. Invero, non sarà troppo difficile dimostrare come il preteso astro si riduca tutto al più ad una stella di media grandezza, ed il *fenomeno isolato* di un dramma romantico quale *Cyrano*, che spunta in pieno dilagare del teatro di idee, sia un fatto del tutto normale, che il prestigio del successo fece vedere sotto luce diversa da quella di tanti altri fratelli oscuri, sui quali grava l'oblio irreparabile del tempo.

Ma questo successo – si dice esiste in realtà, e si mantiene nel tempo spontaneo e costante, ad attestare la reviviscenza della vecchia e gloriosa anima romantica e a richiamare lo spirito letterario dell'epoca verso fonti di ispirazione trascurate ed abolite. Sia permesso a ciò di rispondere che il successo clamoroso delle platee non può in verun modo vincolare il giudizio sereno e ponderato della critica, giudizio che non può acquetarsi ai facili entusiasmi di folle tumultuarie determinati da motivi il più delle volte contingenti, ma deve penetrare più addentro la vera natura dell'opera, saggiandone i fondamenti e la ragione d'essere intima, analizzandone gli elementi in base ad un rigido canone d'estetica. Se in seguito a questo esame apparirà che l'opera del Rostand ha ben poco innovato nel campo del dramma poetico,

---

dano citeremo: *A. Filon. Da Dumas à Rostand* (Colin 1898 Paris.) *A. Brisson Portraits intimes* – 2ª serie. (Paris Colin 1896) *A. Reggio.* Au *seuil de leurs àmes.* Paris-Perrin 1904). *A. Benoist. Le théâtre d'aujourd'hui* 2ª serie op. cit. – *Lucio D'Ambra.* Le opere e gli uomini op. cit. *P. Flat. Figures de théâtre contemporain* 1ª serie. op. cit. *H Chantavoine* in le Correspondant a 1898. *F. Buet* in Revue Generale a. 1900 e in Edimburg review a. 1900. *E. C. Godley* in National review a. 1901. *G. Claretie* in Deutche review a. 1903 *Leo Claretie* in La Revue 15 Genn. 1910 *Brada* in La Revue 1 Marzo 1910. *R. Doumic* in Rev. deux mond 1 apr. 1900 e 15 febbr. 1910. *I. Lemaître* in Red. deux mond. 1 maggio 1897. *G. Letainturier Fradin. Le théâtre heroique* (Paris. Flammarion) *M. Allou* E, R. in N: Antologia a. 1910 fas. 917 *I Haraszti: E. R.* – Fontemoing. Paris 1918 (importante e riassuntivo) *N. Ségur: E. R.* in La Revue 15 jullet 1911 – *G. Menasci. De Ronsard à Rostand.* Lemonnier. Paris 1901. *M. Allou: E. R.* in Nuova Ant. s. 5. 146-1910. *M. Calò e G. A. Sartini: E R.* in Rass. Naz. 73-1910. *L. Claretie: E. R* in Rev. d. Rev. 84-1910 – *R. Doumic: E. R.* in Rev. du mois p. 55-1910. *H. Ghéon: E. R.* in Grand Rev. 59-1010 – *I. Haszti: E. R.* in Rev. Hongr. 9-10-1912 – *G Loiseau: E. R.* in Bibliot. Univers. 45-1907 – *I, F. Macdonald: E. R.* in Forn. Re v. n. s. 87-1910. *M S gur: E. R.* In Rev. d. Rev. 91-1911.

che anzi segna in esso un notevole passo di decadenza e di regresso, dovremo concluderne che la vantata gloria della novella età, è poco più di una illusione, e che occorre cercar su altra via i contatti tra le vestigie di un passato illustre e le promesse di un non indegno avvenire.

Uno scrittore nostro: Giovanni Rabizzani, ha condensato in un sobrio e lucido studio “ *Dai Romanesques à Chantecler* „ il frutto di sagaci e diligenti ricerche sull'opera e sulla personalità dell'autore di Cirano (1). La conclusione cui giunge il Rabizzani è che il Rostand si distingue per due doti: preziosità e bravura, le quali formano le caratteristiche del popolo francese. Se codeste sue doti egli avesse manifestato con Intensità di emozione e con caratteri di umanità artistica, niun dubbio che il Rostand avrebbe potuto a buon diritto vantare il nome di poeta nazionale, da quanto il suo predecessore Corneille o il suo maestro Vittor Hugo. Tutta l'opera sua è invece inquinata dalla tabe di superficialità e di convenzionalismo e se si distingue per qualche cosa si è appunto per la deficiente analisi dei sentimenti e per l'assenza di *pathos* interiore vivo e sincero. Retoricità tronfia di forme; povertà di contenuto: ecco i difetti culminanti della poesia di Rostand che questi ha comuni, del resto, con gli altri poeti drammatici dell'epoca. In una sola particolarità egli eccelle; nel saper scegliere argomenti tali che i suoi difetti possano apparire dei pregi. Guardiamo un poco: Rostand scrive *I Romanzeschi*, *La Samaritana*, la *Principessa lontana;* delicate opere di poesia, in cui le caratteristiche del suo *stile* drammatico tenute a freno dal soggetto o troppo rigidamente storico o troppo vaporosamente sentimentale, appaiono soltanto accennate: il mondo mostra appena di accorgersi che un nuovo poeta batte alle porte della fama. Viene *Cyrano de Bergerac:* secolo decimosettimo, amori romanzeschi al chiaro di luna, eco vanita di battaglie e di duelli fantastici, di fanfaronate brillanti e di eroismi sorridenti, secolo del *panache*, culla dello spirito cavalleresco francese, cioè della

(1) Pistoia — Libreria Editrice D. Passini 1910.

più pura gloria nazionale: ecco Rostand perfettamente al suo posto, fra Dumas padre che rimarrà immortale pei suoi *Tre moschettieri*, e Théophile Gauthier che passerà ai posteri pel suo *Capitan Fracassa*. Tanto è vero ciò che tutto quello che nei suoi drammi precedenti ci sembrava stonatura, preziosità, artificio, di stile; appare in Cirano organicità, spontaneità, sincerità di sentimento e di espressione.

Prendiamo, a mo' d'esempio " *La Princesse lointaine* „. Lo spunto lirico dell'opera è fornito al Rostand dalla famosa leggenda provenzale che fece il principe poeta Jaufrè Rudel innamorato alla follia della contessa Melisenda di Tripoli, al solo vantare della sua bellezza che fanno i pellegrini reduci da Terrasanta. Il trovatore si reca a lei per nave, inferma nel viaggio e la desolata Principessa lontana non riesce che a raccogliere l'ultimo sospiro dello sconsolato poeta, assorto nella suprema visione alla beatitudine eterna:

Amor de terra loingdana
Per vos toct lo cors mi dol
E non posc trobar meizina.
Dans vergierso sotz cortina
Si non son al vos reclam

L'ideale motivo lirico di questa leggenda si esaurisce tutto in due versi del Petrarca e una diecina di strofe del Carducci, per non parlare della nostalgica ballata di Enrico Heine che riconduce le ombre dei due amanti a favellare nel castello di Blaya. Il Rostand lo distempera in tre atti, e per dare ad esso parvenza di dramma è costretto ad immaginare un Bertrando, cavaliere e fido compagno di Rudello, che va in nome di lui presso Melisenda e che arde incontinente di subita fiamma condivisa. Il rimorso porta entrambi alla nave del poeta morente, e fa sì che Melisenda, rinsavita, si consacri in eterno alla memoria del suo amante incorporeo.... sposando l'imperatore di Bisanzio. Schema artificioso e figure scialbe, non rispondenti nella loro figurazione simbolica ad alcuna realtà obiettiva. L'ala della poesìa le sfiora senza penetrarle, tutta assorta nel fremere del suo ritmo sonoro; quando tenta di afferrare qualche rispondenza più umana, la banalità, l'artifi-

ciosità fondamentale del temperamento poetico proprio all'autore la riconduce inesorabilmente in terra.

Bertrando si presenta alla porta del palazzo ove Melisenda è prigioniera, e combatte per forzarne l'en trata. La donna curiosa accorre alla finestra:

> Messire, frappez dru! voici ma manche blanche!
> Je vous enjoins d'ici d'en changer la couleur!
> Défendez votre sang! Faites couler le leur!
> Et cet amit d'argent à la blancheur si pure,
> Ne me le rapportez que rouge Je le jure!
> (Une voix au debors)

Non sembra di udire in questi versi l'eco delle rodomontate di Cirano. di quelle preziosità verbali e psicologiche che ci dipingono così bene l'epoca spagnolesca dei *galans* e delle ostentazioni cavalleresche?

E quando il messo entra, la spada in pugno, e che Melisenda gli chiede: Messire! Ah!... qu'avez-vous à me dire? Des vers: egli risponde, obbedendo a quella mania delle antitesi sorprendenti, inaspettate, sovente grottesche che il Rostand ha derivato dall'autore de *La légende des siècles*. Torna in mente, ascoltando la pirotecnica dei concettini rostandiani, quel famoso distico dell'Achillini:

> È del poeta il fin la meraviglia
> Chi non sa far stupir vada alla striglia.

Facciamo grazia degli occhi azzurri di Melisenda *qui sont gris et qui pourtant sont mauves*, dello strano panegirico che Bertrando fa di sè stesso:

> Je voyage, façon de chevalier errant,
> Auquel est un rêveur, un poète adhérent,

del povero Joffroy Rudel:

> Duquel la dernière heure est instante,

ed infine della confessione stessa di Melisenda:

> Nul homme à qui je sois plus illisible au monde....

Potrebbero sembrare codesti ed altri cento, peccati occasionali di sciatteria, di improprietà, e non sono,

chè essi appaiono piuttosto l'indice di una forma poetica molle ed inconsistente, guasta da procedimenti retorici e da amplificazioni scolastiche che ricorda a volte il Marivaux, nelle sue cose meno felici.

* * *

Anche ne *La Samaritaine* dobbiamo vedere la analisi, la messa in opera di un puro momento lirico, quale lo riscontriamo nella Bibbia.

Il Rostand costruendovi intorno tre quadri macchinosi, non fa che sciuparne la cristallina semplicità. L'incontro di Gesù con i Samaritani nel primo episodio (Il pozzo di Giacobbe), non potrebbe essere più oziosamente didascalico. Il Salvatore del mondo parla, in special modo, un linguaggio che starebbe bene forse appena sulle labbra di un poeta della *Pléiade* o di un parnassiano decadente:

> Voici bien, o Jacob, le geste dont tes filles
> Savent, en avançant d'un pas jamais trop prompt,
> Soutenir noblement l'amphore sur leur front.
> Elles vont avec un sourire taciturne,
> Et leur forme s'ajoute à la forme de l'urne
> Et tout leur corps n'est plus qu'un vase svelte auquel
> Le bras levé dessine une anse sur le ciel!

Tutta la scena tra il Nazareno e la Samaritana ha un sapore di *marivaudage* troppo spinto, rasenta il sacrilego e l'irriverente. L'atto successivo è composto interamente su questa semplice frase dell'evangelo. “ Allora la donna, lasciando là l'anfora, se ne andò alla città e disse alla gente del luogo: venite a vedere un uomo che mi ha detto tutto quello che ho fatto: che sia forse il Messia? La gente uscì dalla città e venne verso Gesù ... Non si può negare a quest'episodio un crescente effetto drammatico, capace di produrre impressione sulla scena ed anche alla semplice lettura.

Ma il terzo atto, ripetizione esatta della medesima situazione del primo, tenta invano di sollevarsi sui trampoli di una decoratività fittizia e si chiude con una traduzione del *Pater*, talmente pretenziosa, nella sua falsa semplicità, da cagionare un vero e profondo senso di disagio. In complesso, un dramma privo di

tono, ostentante un misticismo falso e di parata quasi una uniforme troppo nuova e scintillante.

Édmond Rostand, ch'era molto intelligente, deve aver avvertito il contrasto irriducibile ch'era tra la sua maniera poetica e gli argomenti sino allora prescelti, laonde, essendogli capitato sottocchi la biografia di Cyrano de Bergerac, tessuta dal Gauthier nei suoi *Grotteschi*, egli deve aver pensato che quel bizzarro spirito di poèta filosofo deforme e temerario faceva proprio al caso suo. (1)

Difatti egli, riplasmandolo di bel nuovo fra le abili dita, ebbe presto fatto ad infondergli quel tanto di calore da dare ai più l'illusione di una vita effimera, affidandosi per tutto il resto al suo sicuro istinto di uomo di teatro, abile ad annodare ed a snodare in men che non si dica gli invisibili intrighi di una commedia ben fatta.

Il punto di partenza del *naso* gli era fornito dallo stesso Gauthier, insuperabile nell'arte di far valere gli effetti truculenti, così pure l'episodio della scena interdetta per un mese, all'attore Montfleury, e quello della porta di Nesle, ove il valente spadaccino volse in fuga cento sgherri, nè uno più nè uno meno. Egli si impadronisce immediatamente di questo e di molti altri tratti caratteristici di un'epoca che parrebbe fantasia se non ci fosse attestata da migliaia di testimonianze irrefragabili; e il suo spirito gonfio, ipertrofico, innamorato del bel gesto, della frase industre e della stoccata che fanno impressione sulla galleria, ci si muove dentro a suo bell'agio come in casa propria, prendendo cura di non infrangere il minimo oggetto che potrebbe con la sua caduta richiamarci dalla illusione alla nuda realtà.

Il tipo di Cyrano, quale esce fuori da questa rielaborazione intima di motivi psichici personali, si trova a coincidere per una miracolosa combinazione

---

(1) Cyrano de Bergerac nacque nel 1619 a Parigi e vi morì nel 1655. Del suo bizzarro spirito di poeta, di romanziere fantastico, di filosofo enciclopedico restano testimonianze quali il *Viaggio nella luna e nei paesi del sole* e la commedia *Il pedante gabbato* da cui attinse anche Molière. Boileau gli riconobbe del talento. Théophile Gauthier ha tracciato del falso guascone un vivace profilo. Può essere consultata sul suo conto l'interessantu monografia: *Savinien de Cyrano Bergerac* di P. Ant. Brun. Vedi anche: *Les erreurs de documentation de Cyrano. ed B.* par Ém. Magne. Paris, Revue de France 1899.

col tipo simbolico ed eterno del guascone, vivo in ogni tempo e in ogni luogo a significare una tendenza umana di bravura senza scrupoli, ad impersonare un mondo di sentimenti e di idee che vanno dall'ossequio istintivo pel più forte alla concezione cavalleresca del raddrizzatore di torti, dall'ideale innato di coraggio al sentimento riflesso di orgoglio nazionale. (1)

Quello che il Rostand vi ha aggiunto di suo, e che forma la *trovata* del dramma, si è quell'amore infelice per Rossana che move l'eroe guascone a farsi il protettore, anzi l'ispiratore celato di Cristiano di Neuvillette, altrettanto bello e stupido, quanto Cyrano è brutto e spiritoso. E guardate qui come la mania dell'antitesi romantica che è propria al temperamento dell'autore, trova la sua perfetta applicazione nelle varie vicende e gli ispira quelle scene del balcone, del campo di battaglia, e della morte di Cyrano che maggiormente piacciono al pubblico avido di contrasti materiali e tangibili. Abbiamo così accanto al Cyrano cadetto di Guascogna, impennacchiato, sonoro, prepotente, un Cyrano intimo, che soffre in silenzio, anima di sacrificio e di umiltà, che fa tergere le lacrime alle damine sentimentali e che costituisce il vero eroe del lavoro. Ma quest'uomo che ama in modo così tenero e sottile da giungere a servire il suo rivale, a parlare e scrivere in vece sua, per la sola gioia di veder Rossana amare quell'anima ch'ella crede appartenere a Cristiano; questo povero essere che disistima l'altro Cyrano; quello che batte ed urla, ed è pago di sé stesso quando si sente vinto, quando ha avuto la forza di non confessare il suo amore a sua cugina; quest'essere dico, non è altro se non una derivazione contraffatta di quello spirito ibseniano contro il quale Rostand ha creduto di poter lanciare il suono di sfida della sua trombetta orgogliosa, come anni prima l'aveva lanciata, contro il teatro *rosse* con i suoi *Romanzeschi*.

Così nell'incerta vicenda tra il lato eroicomico e

---

(1) " Il guasconismo nella letteratura francese va dal *Cid* di Corneille al *Capitan Fracassa*, ispira la canzonatura agrodolce della poesia dem ussettiana e la magniloquente enfasi di Victor Hugo „ Rabizzani op. cit. p. 17.

quello umano ed appassionato del suo personaggio, il Rostand perde di vista i soli elementi che potevano dare impronta d'arte superiore all'opera sua: l'introspezione intima della coscienza, l'analisi dei singoli moti dell'anima, e la sintesi organica di un dramma umano còlto nella sua essenza e nel suo perpetuo divenire. Che cosa vi fa egli infatti?

Dopo aver avuto la trovata veramente geniale di quell'amore nascosto che vibra, infiammando di sè medesimo, nell'ombra, il cuore della preziosa che lo ascolta fiorire come un bel sogno inusitato, ecco il Rostand accumulare gli equivoci, gli artifizi, i travestimenti, degni del peggiore teatro vittorughiano, stemperando quel brivido di drammaticità che ci aveva infuso al principio della scena, in un lattemiele di concettini forbiti, dai quali è assente la più lontana vestigia di passione viva e sincera.

Ma che donna è mai questa Rossana, che nell'amore non vede se non un gioco di parole brillanti e fredde, che sposa un uomo con la indifferenza con la quale si indossa un vestito, che separata in quel punto da lui, non ha uno scoppio di ribellione, di angoscia, o di pianto? E questo guascone che — al dire del Rabizzani — ispira ogni suo atto al sentimento del paradosso e al paradosso riduce tutti i moti dell'anima? Costui ama Rossana perchè ha la coscienza di non essere ricambiato, combatte solo contro cento, perchè l'impresa è assurda, tace, perchè gli converrebbe parlare; muore in piedi con la spada in pugno, perchè gli altri miseri mortali muoiono a letto con la sputacchiera nel comodino. Non è innamorato nè di Rossana nè della gloria; non sente nè la famiglia, nè la patria, l'ultimo suo pensiero è il pennacchio. Il suo guasconismo non è nè patriottico nè filosofico nè morale; manca di un contenuto e di una finalità, non sopravvive in altri spiriti, si spegne con lui „.

Come si spiega adunque il trionfo da lui ottenuto? Risponde il Rabizzani: perchè nel 1897 Ibsen era un incubo, e la malattia della introspezione feroce, del raffinamento aveva dato la nausea. Ma questa ragione tutta esteriore e storica non è sufficiente a darci ragione di tanto infatuamento di pubblici e di critica. Ve n'ha un'altra più intima che si attiene alla

medesima natura dell'opera d'arte, alla sua portata psicologica, alla sua ragion d'essere spirituale. *Cyrano* si è imposto appunto per i suoi caratteri di esteriorità vacua, priva di pensiero profondo; per la sua comicità tutta verbale e non intima; per l'espressione stereotipata, convenzionale dei sentimenti ch'esso contiene; pel suo sovrabbondare pomposo di elementi pittorici fantastici decorativi, sotto i quali si cela il vuoto desolante d'ogni principio d'umanità vera e sentita. Sono coteste appunto le qualità, che maggiormente si impongono alle folle ed ai lettori di mediocre cultura; poco propensi a far lavorare intensamente il cervello ed il cuore. E' il trionfo, in una parola, del luogo comune, della frase fatta, del trucco abilmente combinato, dell'illusionismo scenico che ha permesso in altre epoche a scrittori quali lo Scribe ed il Sardou di dominare incontrastabilmente il campo del teatro: è la glorificazione del personaggio simpatico, quale l'ha fabbricato la convenzione della scena. " Cyrano n'est pas seulement un type conventionnel — osserva giustamente il Doumic — c'est la convention faite homme „.

* * *

Le medesime considerazioni valgono per L'*Aiglon* e per *Chantecler*. La *maniera* poetica di Edmondo Rostand non cambia per volgere d'anni e per mutar d'argomenti. E' sempre la tirata a formar la parte centrale dei suoi drammi: tutto il resto non è che opera di preparazione o di collegamento. Le vicende dell'infelice ed enimmatico figlio di Napoleone, siano pur spogliate dall'analisi storica di tutto il fascino delle quali le aveva circondate la leggenda, si prestavano ancora una volta all'autore per mettere in gioco i medesimi elementi sino allora sfruttati: il tema della bravura eroica e dell'orgoglio nazionale, col brusco contrasto tra le aspirazioni ideali e la realtà brutale. Le qualità ch'erano peculiari di Cyrano vengono qui a trovarsi suddivise fra il duca di Reichstadt, specie di piccolo Amleto in sedicesimo, che adora in sè stesso *la bellezza del male*, il vecchio granatiere della guardia *Flambeau*, emblema vivente della tradizione napoleonica, e la contessa Ca-

merata, cospiratrice accanita, che nasconde sotto il corpetto un cuore da guascone. Tutto quell'intrico di congiure, di sorprese, di travestimenti, innestati dall'autore nello svolgimento storico con una disinvoltura da poeta romantico, formano in verità la zavorra pesante del dramma al quale non mancano, per buona fortuna, bellezze d'altra natura e, momenti di reale commozione.

“ Tutta una umanità si commuove nel fanciullo dalle membra gracili e dal desiderio infinito.... La figura del figlio unico di Napoleone fu dal Rostand ritratta con senso squisito di poeta elegiaco: presenta incertezze e debolezze dove egli volle delinearvi un drammatico dissidio. Non è ancor viva, ma non è più morta; vicina a risorgere come fu presso a regnare; nella storia e nell'arte si protende con supplizio tantalico ad una corona che non afferra ma che non è troppo lontana. „ (1).

Le altre figure, se ne eccettuiamo forse Maria Luisa e l'imperatore, non escono dal limbo inafferrabile nel quale le ha confinate l'autore; ombre vane fuor che nell'aspetto. La Francia ha, comunque, ritrovata sè stessa nelle nostalgiche aspirazioni del piccolo aquilotto ferito, come doveva poi ripalpitare intera nelle squillanti note di *Chantecler*, l'ultima fatica dell'immaginoso poeta, alla quale forse, in ragione diretta dei suoi maggiori meriti letterari ed artistici, è toccata in sorte una men calda accoglienza nei pubblici europei.

Il *soggetto* di *Chantecler* non è privo di genialità, per quanto gli esempi dei favolisti, di Aristofane e dei *Romans* medievali ammonisse della possibilità di introdurre gli animali quali portavoce dei concetti degli uomini (2). E' titolo, ad ogni modo, di gran merito pel Rostand, l'aver saputo costruire con elementi poco adatti ad una estrinsecazione scenica, un lavoro drammaticamente solido e pittorescamente efficace. Non basta; ch'egli, lasciandosi ispirare in esso da concetti di una certa portata filosofica ed umana,

---

(1) Rabizzani, op. cit. pag. 96-97.
(2) Cfr. Sull'argomento : *M. Maffii : Chantecler nelle sue origini* Firenze, Quattrini 1910 in 16 pp. 78.

ha mostrato l'intento di affinare gli strumenti dell'arte sua per volgerla a conquiste più alte.

Senonchè egli non poteva spogliarsi così, ad un tratto, dei gravi difetti inerenti al suo temperamento artistico, i quali fanno sì che, nel complesso, anche Chantecler possa dirsi ben lontano da quanto saremmo stati in diritto di attenderci dal suo ingegno. L'idea centrale di questo lavoro è l'uomo generoso, onesto, intelligente, in lotta contro tutte le potenze tenebrose che tendono ad ostacolargli il cammino ed abbatterlo; per riverbero, è l'anima della vecchia Francia (le coq-gaulois), coraggiosa, fidente, avida di ideale, in contrapposizione ai raggiri, allo spirito di denigrazione sorda, proprio ai suoi nemici: in una parola è una fase dell'eterna lotta tra il bene ed il male, tra l'ideale e il reale, tra il coraggio e la viltà. Nell'opera evidentemente simbolica del Rostand, gli animali parlano ed agiscono come uomini, senza dimenticare per questo d'essere animali; il che ingenera una monotonia di imitazione che sovente degenera in una non voluta caricatura. Tutto ciò vizia l'ispirazione lirica e propaga la sua cancrena allo stesso organismo drammatico, minato per suo conto, da ben altre e gravi tare. Chantecler è al tempo stesso un dramma lirico, una commedia fantastica ed una satira: troppe cose insieme. E' vero che in Aristofane la satira si accorda col più splendente lirismo, ma essa è alata, leggera, fantastica; in Rostand invece è dommatica, cioè noiosa. Lo spettatore, trovandosi intricato in una foresta di simboli a duplice e triplice senso, finisce col non capir più nulla e col disinteressarsi sinanco dell'azione esteriore che si svolge sotto i suoi occhi. Per aver troppo preteso dal suo ingegno, il Rostand è venuto quindi a trovarsi fuori della realtà; mentre d'altro conto non è riuscito a penetrare completamente nel reame del sogno. Il suo intellettualismo non è che sforzo non riuscito di individualizzare un personaggio, il quale, privo delle note originali costituenti una fisonomia, rimane astrazione gelida, meccanica, vuota; scheletro di un corpo, larva di un fantasma.

Abbiamo accennato di passaggio come la sua maniera derivi in modo diretto da Vittor Hugo. Dal grande lirico egli ha ereditato in gran parte la potenza

creatrice fantastica, l'arte di obiettivare in modo sensibile e direi quasi tangibile le concezioni della propria mente, la rima ricca e sonora; sinanco il gusto estroso delle antitesi, quel gioco malioso di luci e di ombre che non manca mai di produrre il suo effetto sui cervelli impressionabili. Quello che tuttavia egli non ha potuto sottrarre al Maestro si è la magnifica unità organica dello spirito, che è una e onnipresente in ogni suo lavoro e in ogni suo verso, e che trasfonde l'ala del genio financo nei suoi grandiosi difetti: è il senso dell'eterno, l'angoscia dell'uomo piccolo in seno alla natura infinita.

A parte ciò, Vittor Hugo non avrebbe scritto dei versi come i seguenti:

Il faut que je revoie en vous le presque frère.
. . . .
Parfois la main en sang de quelque grimpement,
. . . .
Alors son âme ayant l'imperturbable paix
Ne sera qu' indulgence et tendresse chietienne
. . . .
Ce que vous voudriez
Qu' on vous fit, que ce soit ce qu' aux autres vous faites
. . . .
Acquitte — nous des dettes nôtres
Comme envers nous des leurs, nous acquittons les autres. (1)

che sono delle vere mancanze di gusto, inconcepibili in uno scrittore che ha dato alla poesia drammatica degli squarci veramente magnifici per calore lirico, ispirazione eletta e padronanza di forma. Poichè non deve ritenersi che il giudizio alquanto severo portato sull'autore di *Cirano*, ci abbia fatto dimenticare i pregi indiscutibili del suo ingegno e le qualità brillanti della sua natura poetica.

Pochi scrittori possono oggi vantare al pari di lui un *temperamento* ed uno *stile*; questo non fa che accrescere in noi il rammarico di aver visto sì belle doti sciupate, e di pensare che quegli, il quale avrebbe potuto a buon diritto aspirare a riformatore della letteratura francese, dovrà passare con ogni probabilità alla storia, come l'ultimo interpretete di un romanti-

(1) Vedi le molte pècche di stile riportane nello studio di F. Weyl: *A propos* de *Cyrano de B.* La Revue d'art dramatique, 20 marzo 1908.

cismo bolso e retorico, in pieno contrasto con lo spirito dei nuovi tempi (1).

---

(1) Tra i poeti affini al Rostand, notiamo *Edmond Haraucourt*, parnassiano, autore di un *Jean Bart*, e di *Don Juan de Manara* (1899) nel quale il classico personaggio è raffigurato come il cercatore eterno dell'impossibile felicità terrestre, e cioè sotto una veste nuova e modernizzata cui non è estraneo l'influsso delle idee nordiche. Contiene versi e poesia di grande stile.

Miguel Zamacois autore di *Bohemos* (1904) e de *I buffoni* (1907) è uno spagnuolo naturalizzato francese. Quest'ultima commedia in versi fu paragonata, ai suoi tempi al *Cirano*, col quale ha comune anche la conclusione, e cioè che la donna preferisce sempre nell'uomo l'intelligenza alla bellezza. Amabile, leggera, fantastica, la commedia attesta nel suo autore un poeta delicato e ricco di sentimento. Scrisse anche *Le Gigolo* (1915) e *La fleur merveilleuse* (1910).

B) H. Bataille - A. Hermant - R. Coolus: il teatro di umanità e di poesia.

I primi anni del nuovo secolo registrano di già un mutamento di indirizzo nell'arte teatrale.

Dieci anni appena sono bastati a mettere in disuso il dramma di pura discussione o di idee: nuovi scrittori, nuove formule si profilano sull'orizzonte, accaparrandosi il favore dei pubblici, avidi pur sempre di novità, anche se questa novità non sia altro che un abile rifacimento di motivi vecchi e sfruttati. Dal dramma verista alla commedia psicologica; dalla commedia psicologica al dramma di idee, dal dramma di idee al teatro di poesia di umanità e di sentimento: i mutamenti non sono stati nè scarsi nè lenti. Ogni tendenza è venuta a contrapporsi come reazione a quella che la precedeva; à creduto di poter far *tabula rasa* di tutti i canoni estetici cui l'altra si era ispirata, ma ne ha a suo malgrado conservato nel seno la conquiste essenziali; onde sarebbe da stolti vedere un processo di contrapposizione laddove non v'ha che filiazione diretta (1).

Può darsi che l'estrema sottigliezza di certi passaggi, la quale fa sì che a noi contemporanei siano sensibili mutamenti di indirizzo persino da un anno all'altro, venga trascurata dai critici futuri, ai quali sarà dato di dominare dall'alto la massa delle osservazioni, e di sintetizzare, forse in due o tre nomi rappresentativi il faticoso lavorìo di parecchi decenni.

Non potrà tuttavia passare inosservata la differenza sostanziale che corre tra un Bataille, un Bernstein, un Fabre, ed un Hervieu, un Donnay, un Lavedan: chè anzi gli stessi Bataille, Bernstein, Fabre appaiono di già l'espressione di tendenze e di scuole tra loro differenti, per quanto legati dai comuni vincoli dell'epoca e del gusto dominante.

Il grande fatto che caratterizza l'avvento di questi

---

(1) Cfr. sull'argomento: *A. Séché: Le désarroi de la conscience française.* Ollendorff. Paris. *M. Ary-Leblond: La société française sous la troisième république.* P. Alcan. Paris 1905. *I. Lionnet L' volution des idées contemporaines.* Paris. 1905.

giovani nel teatro, è l'abolizione apparente della tesi, intesa questa, come una verità filosofica astratta, della quale il dramma vuol essere la dimostrazione pratica e positiva.

Sulla scorta di Ibsen, gli autori del teatro di idee facevano scaturire il conflitto dall'antagonismo tra l'uomo e le leggi, le convenzioni sociali e i predicati morali. I nuovi arrivati, ritornando ad un concetto caro al romanticismo, riconducono il dramma all'urto delle passioni, dei caratteri; ci mostrano il conflitto come una conseguenza naturale della vita e sulla quale nessuna legge umana ha potere.

È innegabile che il teatro vi guadagna tanto in sincerità, quanto vi perde in elevazione spirituale ed in serietà di contenuto. Sotto il pretesto di descriver fondo all'anima umana nella sua eterna lotta contro la natura ed il destino, noi vedremo questi scrittori abbandonarsi ad un'orgia di pervertimenti sensuali e psicologici, ad una esaltazione sfrenata dei peggiori istinti e di una libertà male intesa, tanto più pericolosa dell'antica pittura realistica, in quanto si ammanta di tutta la suggestione raffinata di un romanticismo decadente.

Un nome corre subito alle labbra, che fu segnacolo, un tempo, delle più nobili ed espressive battaglie a vantaggio della poesia e dell'arte, e che da qualche anno sembra aver fatto gettito di quei suoi preziosi doni sull'altare della leziosità e della moda: quello di Henry Bataille. Altri scrittori ci appaiono attirati nel suo seguito o nella sua orbita: Abele Hermant, Coolus, Sée, Bourdet, Duhamel.

Henry Bernstein, che col Bataille si divide i suffragi dei pubblici odierni, potrebbe chiamarsi a buon diritto il capostipite di quel teatro *brutalista* nelle passioni e nei caratteri, che tanto deve nella sua ricerca tutta esteriore del successo, agli insegnamenti di Sardou, il mago della scena.

Affini a lui per temperamento e per propositi si rivelano il Kistemaekers, il Nicodemi nella sua produzione in lingua francese, il Guiches, il Fernet. I contrasti della vita sociale, della politica, del patriottismo trovano fra costoro i più accreditati interpreti ; mentre, d'altro canto Émile Fabre, rimasto pur sempre un solitario, inaugura con fortuna l'èra di

un dramma *collettivo*, in cui la folla è condotta ad eseguire la parte di protagonista.

Fenomeno per altro lato notevole di questa epoca é la rinascenza della poesia drammatica, sia nella sua forma mistico-simbolica o semplicemente fantatistica, della quale avremo ad occuparci in un capitolo speciale, sia come ritorno alle pure tradizioni classiche. Se noi consideriamo da ultimo il rigoglioso incremento ottenuto nel tempo medesimo dalla commedia leggera o sentimentale, un pericolo *rosa* che minaccia di sommergere sotto i suoi flutti spumeggianti quanto ancor resta di seri propositi e di arte sincera; noi avremo il quadro completo della produzione drammatica francese nell'ora che attraversiamo e che fu bruscamente interrotta dal tragico fato di sangue abbattutosi nell'Europa.

* * *

H. Bataille.

Henry Bataille (1) potrà vantare un discreto numero di meriti, ma ne possiede uno, che per buona parte dei suoi ammiratori ne sopravanza ogni altro: egli è simpatico, sinceramente simpatico.

V'ha nella sua opera un ardore di giovinezza talmente caldo e penetrante, un senso di poesia umana

---

(1) Henry Bataille è nato a Nîmes nel 1872. Cominciò con lo studiare belle arti e diresse nel 1894 il *Giornale degli artisti*. Nello stesso anno fece rappresentare il suo primo lavoro: una *féerie* lirica. *La belle au bois dormant* musicata da Hue. Nel 1896 dette *La lépreuse*, poi *Ton Sang* 1898, *L'enchantement* (1900) *Le Masque* (1902) *Résurrection* (1902) *Maman Colibri* (1904) *La Marche nuptiale* (1905) *Poliche* (1906) *Le Scandale* 1907) *La femme nue* (1908) *La Vierge folle* (1910) *L'enfant de l'amour* (1911) *Les flambeaux* (1912) *La phalène* (1913) *L'amazone* (1916) *Notre image* (1919 *L'animateur* (1920) *L'homme à la rose* (1920) *La lépreuse* e *Ton sang* furono qualificate tragedie, gli altri drammi. Scrisse due libri di versi: *La chambre blanche* e *Le beau voyage*.

Egli compone i suoi caratteri a piccoli tocchi, cercando di svincolare quello ch'egli chiama il *lirismo interiore*.

Da consultare: *R. Doumic: Le théâtre nouveau* op. cit. *H. Bordeaux; La vie au théâtre* op. cit. *P. Flat: Figures de théâtre contemporain* op. cit. *Ch. Benoist: Le théâtre d'aujourd'hui* op. cit. *D. Oliva: Il teatro in Italia nel 1909* op. cit. *H. Bidou L'année dramatique 1912-13* op. cit. *D. Hermant Essais de critique* op. cit. *E. Gambert: H. Bataille* Mercure de France. XIX[e] année n. 260. *L. Lacour: Le théâtre de H. Bataille.* in Revue de Paris a. 1910 1 mai. — *M. Allou: L'opera di H. Bataille* in N. Antologia. a 1912 16 Apr. — *D. Amiel: H. Bataille* Sansot 1909. Paris. *L. Maigne. Une trilogie de jeunes* (Bataille ecc.) in Grand. Rev. 37-1906, *M. Blum: Impressions et commentaires* (*H. B.*) in Grand. Rev. 48-1908.

così intimo e dolente, una nostalgia cosí soave ed accorata di gioie non possedute, di dolcezze ed ebbrezze non godute; ch'egli riesce fin dall'esordio di un'opera a mettersi in comunicazione diretta col nostro spirito e a trascinarlo seco dove voglia e come voglia: conseguenza questa non dubbia del dono di poesia ch'egli reca nell'anima e che gli fa parlare un linguaggio ignoto alla massima parte di coloro che scrivono per il teatro.

Conscio di questa forza di seduzione ch'egli esercita sul nostro cuore come sul nostro intelletto, e cui dobbiamo una *Maman Colibri*, una *Marche nuptiale*; cioè due delle più belle e vitali commedie della scena contemporanea, egli é stato tratto ad abusarne, troppo concedendo al suo temperamento morbido ed all'allettamento del successo immediato, ottenuto senza eccessiva fatica. Epperò la sua produzione, dal punto di vista strettamente artistico, segna una parabola che è già nel tratto discendente : ma da un artista della forza del Bataille c'è tutto da aspettarsi; anche ch'egli ritorni con maggiore maturità di mezzi alla ispirazione delle sue prime opere, per le quali indiscutibilmente egli s'innalza sulla mediocrità dei tanti compositori di drammi che ingombrano il teatro di quest'epoca.

Due raccolte di versi: *La Chambre bianche e Les beaux voyages*, nelle quali sembra che passi lo spirito francescanamente commosso di Francis Jammes : due tragedie : *La lépreuse* e *Ton sang*, visioni straniate dalla vita reale, espressioni fantastiche di un mondo spirituale ancora non assuefatto alla esistenza ordinaria: attestano le origini prettamente liriche dello scrittore.

Mon enfance, adieu, mon enfance, Je vais vivre...

La lépreuse è opera di fantasia. Tragedia leggendaria, tratta da un frammento di ballata bretone, essa è, per confessione stessa dell'autore, il tentativo di trasportare sul teatro un soffio di tragicità primordiale. *Aliette*, figlia di lebbrosi e lebbrosa essa stessa, in un'epoca che questa specie di infelici condannava ad esser seppelliti vivi nei lazzaretti, ama *Ervoanik* con tutta la sua anima. Ma l'amore dei sensi, risvegliato in lei

da una immagine di tradimento, fattale balenare per vendetta dalla propria madre, consiglia alla fanciulla di far bere al fidanzato la malattia e la morte. Ervoanik, vittima innocente di un secolo di errori e di pregiudizi, cade immolato alla oscura fatalità dei vinti che in lui esercitano la loro vendetta. Il poema drammatico, nella sua linea scheletrica e nello stile volutamente ingenuo, avvince fortemente: ma avvertiamo ancora in esso la esercitazione letteraria. Questa è ancor più evidente nella tragedia moderna *Ton sang*; una combinazione lambicata di elementi realistici e trascendentali, nella quale il pensiero dell'autore si sommerge e si volatilizza.

L'enchantement, rappresentato nel 1900, dà per il primo la misura dell'ingegno di Bataille e della originalità del suo temperamento. C'è già, di questo, l'ineguaglianza del pensiero, la ricerca dello strano e dell'astruso che si concreta in situazioni tese, di una audacia funambolica; ed insieme a tutto ciò un dono di osservazione raro, un senso di modernità raffinato. Si intuisce l'artista giovane, il quale analizza, studia il cuore umano con passione, pel solo piacere di analizzare e di studiare, senza preoccupazioni di mestiere o di effetti scenici. Pochi scrittori, al pari di lui, possono vantare di essere penetrati così a fondo nei reconditi recessi dell'anima, di avervi colto le sensazioni più fuggevoli ed inespresse: sembra a volte ch'egli ricami sopra una seta così fragile da far temere che abbia a spezzarglisi fra le dita. Pensate a quell'arduo soggetto de *L'incantesimo*: una ragazza di diciassette anni che si è innamorata pazzamente del marito di sua sorella, e che sceglie proprio la serata delle nozze di lei per tentare il suicidio. Eccoci dinanzi alla prima difficoltà; che farà Isabella, tanto maggiore di lei d'anni e che le tiene luogo di mamma? La vita in comune imposta da lei a tutti e tre, minaccia di naufragare più volte nel diverbio e nel dramma, finchè l'autore stanco di questa analisi condotta a briglia sciolta per lo spazio di tre atti, pensa a risolvere la situazione col primo espediente incruento che gli capita sottomano: e noi ci accorgiamo di un subito che è un espediente, benchè egli ci ammonisca che queste specie di amori irragionevoli, folli, travolgenti, i quali hanno dell'in-

cantagione, cedono, quando meno ce lo aspettiamo, ad una banalità qualunque dell'esistenza.

Abbenchè sia piena di difetti — notiamo di passaggio la stasi dell'azione, l'arbitrarietà di molteplici passaggi psicologici e la prolissità del dialogo — questa commedia è tale da produrre una vivace impressione. L'artista che l'ha concepita ha già tracciata innanzi a sè la sua via: egli non potrà essere che l'interprete dell'amore, dell'amore sotto tutte le sue forme: adulterio, capriccio, ma sopratutto colpo di fulmine, passione in ciò che essa ha di più fatale e di più irresistibile, di più proprio a trascinare uomini e donne, a far loro dimenticare vincoli di morale, di legge, di pudore, di istinto. E' l'amore delirio, è l'amore bufera, l'amore strazio: la esaltazione dell'anima e dei sensi che consuma tutte le misere fibre dell'essere che ne è colpito, come un morbo lento ed inesorabile, e ne distrugge poco a poco le resistenze organiche, conducendolo indebolito, affranto, sulle soglie della follia o del suicidio. Amore e morte, come nel sublime canto leopardiano, tornano ad essere i poli eterni della vita; termini e concetti abusati, che spettava ad un poeta autentico di rimettere in valore, di eleggere a base di una sua propria concezione filosofia. Ed ecco *Maman Colibri*, il dramma patetico ed umano di una donna sul tramonto, che per amore rinunzia a famiglia, ad onorabilità, a posizione sociale, a tutto: *La Marche nuptiale*, l'intima tragedia di un'anima sensibile che espia nella morte gli errori di un sentimento sconsiderato: la *Donna nuda*, *La Maschera*, *Il figlio dell'amore*: angoscie e torture di anime femminili dilaniate dalla gelosia o colpite dall'indifferenza: *Lo scandalo*, *La Vergine folle*: sregolamenti insani della passione, che travolgono i miseri protagonisti nel gorgo pauroso ove Paolo e Francesca trascinano la loro immutabile pena.

Abbiamo dunque di fronte una concezione della vita basata esclusivamente sulla onnipotenza dell'istinto: è desso, per il Bataille, a condurre la umanità, a foggiarla quasi molle cera: concezione che non è nè morale nè immorale, ma semplicemente amorale, anzi anarchica. Le creature del suo teatro ignorano nel modo più assoluto che cosa sia volontà, sacrificio, necessità di vivere e di operare per la no-

biltà di una idea: la natura è in esse quello che conta; il godimento fisico sfrenato, irritante, esacerbante, che tiene in soggezione la società odierna, e che il Bataille ha il merito innegabile di aver *fissato*, pei tempi a venire, come un obiettivo fedele. Il male comincia quando egli dalla osservazione dei fatti pensa di trarre una norma di portata generale; quando egli, in altre parole, si sforza di dimostrare che l'amore, per colpevole, per ripugnante che possa essere, porta la sua giustificazione in sè medesimo e che tutte le proteste ch'esso solleva si basano esclusivamente su vecchi pregiudizi o male intese valutazioni.

Questo difetto conduce ad una individualizzazione del fenomeno amoroso che è contraria alla verità e all'equilibrio etico. La vicenda passionale, così isolata nel tempo e nello spazio, ci rivela la sua origine puramente e semplicemente letteraria, priva dei necessari legami col resto della vita. Gli esseri che ne sono partecipi, vengono analizzati esclusivamente nei loro sentimenti immediati, non già nel loro passato, e nella complessità della loro anima, onde i loro atti ci appaiono per lo più irriflessivi ed ingiustificati.

In ciò si rivela maggiormente la diversità di temperamento tra il Bataille e il de Portoriche, lo scrittore che viene ravvicinato di preferenza all'autore di *Marche nuptiale*, per aver prima di lui concepito un teatro d'amore. Portoriche che era un verista, mirava specialmente alla individualizzazione di tipi: le sue commedie ci prospettano, ad esempio, la figura della donna appassionata, o quella del Don Giovanni moderno, in tutta la estensione della loro vita spirituale. Tutto ciò interessa mediocremente il Bataille, il quale si occupa dei fenomeni meglio che delle persone: ragione per la quale le sue creature vivono raramente una esistenza piena e complessa.

Questa tendenza istintiva all'analisi, accoppiata ad una natura così squisitamente sensibile da apparir quasi ammalata, doveva condurre inesorabilmente lo scrittore allo studio delle più sottili curiosità psicologiche, delle alterazioni più profonde della psiche umana. Le persone normali si contano sulla punta delle dita fra i personaggi delle sue opere: *Jeannine* è una impulsiva amorale: *Grazia di Plessans* una mistica, satura di romanticismo; *Diana* de *La vierge*

folle, è una nevrotica; la protagonista de *La falena* è addiritura una degenerata.

Che l'epoca moderna ci offra esempi abbastanza frequenti di persone che non godono la loro piena salute morale, d'accordo; ma da ciò ad erigere la morbosità, l'anormalità, a regola generale, ci corre. Sono sempre i tristi effetti del *boulevard*, l'atmosfera in cui soffoca l'arte drammatica francese, la prigione mondana in cui essa si anemizza.

Vedremo in seguito come nel Bataille si sia venuta accentuando con gli anni questa tendenza perniciosa, appena sensibile nelle sue prime opere, le più fresche e le più belle. E parliamo un poco — se volete — di *Maman Colibri*.

Maman Colibri, resta fino a questo momento il suo capolavoro: e ancor oggi a distanza di sedici anni, ci appare tutta profumata dal sorriso di una perenne giovinezza. Altri aveva prima del Bataille descritto il pericoloso sconvolgimento fisico e morale di cui è causa in molte donne il periodo dell'autunno: ma nessuno aveva ancora, sul teatro, prestato una luce così suggestiva alla femminea debolezza, una voce così nostalgicamente accorata alle estreme gioie ed ai primi sconforti della creatura devastata da una passione in ritardo. Irene de Rysbergue, a trentanove anni, diviene l'amante di Giorgetto, un compagno di studi di Riccardo, il suo figlio maggiore ed a questo amore esclusivo, furioso, accecante si attacca come all'unica ragione di esistenza; fino a perderne ogni misura di prudenza e di pudore. Questo Giorgietto, non è nè un Cherubino nè un Fortunio: ma un mediocre essere, insignificante, con un viso d'Adone e venti anni appena sulle spalle.

Il primo ad accorgersi della tresca è Riccardo. La situazione ardita, originale, è svolta dal Bataille con un senso di misura impareggiabile. Quel finale del primo atto, in cui il giovine non visto va a baciare la madre sulla nuca, e dall'espressione di lei, che crede di esser baciata dall'amante, riceve la piena conferma dell'amara verità; è uno di quei tratti che per quanto risentano del preparato, caratterizzano il grande scrittore di teatro.

Scacciata dalla casa maritale, Irene abbandona senza rimpianto il marito ed i figli, e segue ad Al-

geri il beneamato : ma la sua felicità è breve. Non è possibile a quaranta anni ipotecare cuore e sensi di un giovane che sorride appena alla vita : la triste squilla della rinuncia suona pel cuore della donna amante : la prospettiva delle ore fredde e deserte, fuori dal focolare, dalla famiglia, dalla legge, dall'amore : da tutto quanto una donna chiede alla vita e la vita generosamente consente.

Meglio la fuga spontanea, il ritiro a tempo, confortato dall'illusione, prima che l'ombra della stanchezza e della nausea abbia messo una barriera irreparabile tra Giorgietto e lei: la povera donna fugge sola e sconosciuta, divorata dalla gelosia e dalla vergogna, attratta inesorabilmente verso l'abisso scavatole dal suo stesso errore, senza che niuno possa ormai tenderle una mano soccorritrice. Eppure no : ella ha ancora suo figlio, ed un nuovo focolare allietato dal sorriso di una nuova vita.

Saprà esso negare alla sconfitta, alla pentita, al rifiuto della vita e degli uomini, di assidersi accanto ad una culla, ripetendo il gesto abituale materno d'amore, il gesto sublime che non si prostituisce, non si abbassa, non si umilia, per volgere di eventi? No: ella troverà ancora presso i suoi un cantuccio indulgente per espiare e per piangere; e dalla famiglia ch'ella crudelmente offese e disciolse, ella trarrà il coraggio di sopportare le sue rovine.

Hanno accusato *Maman Colibri* di immoralità. Ma basterebbe la triste sorte dell'eroina, ispirata ad un senso di così profonda ed umana giustizia a mostrare l'assurdità di una simile accusa, e a riscattare le audacie verbali e materiali della commedia.

Il quadro che Henry Bataille fornisce ai suoi conflitti drammatici è sempre, in verità, quel mondo elegante parigino, che se non è esclusivamente composto di oziosi e di festaiuoli, come quello del Donnay o del Capus, non si distingue d'altro canto per rigorismo morale, e per larghezza di idee. L'immoralità di questo ambiente è tanto innata da diventar quasi naturale : essa è per dir così commista all'aria istessa che questa gente respira.

* * *

Ne *La Marche nuptiale*, un'altra dolente vittima dell'amore trascina durante quattro atti la sanguigna traccia del suo pentimento e delle vane illusioni.

La *Marche nuptiale* è bella — scriveva Domenico Oliva — questa è la sua prima virtù : e si comprende, poichè chi l'ha immaginata, l'ha tratta dalle viscere della verità, le ha conceduto colore, palpito, anima, è un poeta, un poeta di razza, uno di quegli uomini che hanno il dono della seconda vista, a cui le cose e i cuori parlano con parole ignote ad altri e queste parole ripetono in un linguaggio fatto di squisita sensibilità e di vaga armonia.

L'*idea*, non la *tesi*, che l'ispira, è la difficoltà di adattamento alla vita comune per gli esseri chiamati dalla loro natura e dalla loro educazione ad una vita superiore. *Grazia di Plessans*, giovinetta mistica e sognatrice, uscita di nobile razza provinciale, si è decisa a fuggire con Claudio Morillot, suo maestro di pianoforte, attratta verso di lui da un indistinto bisogno d'amore e di tenerezza. Sposatolo, ella non tarda ad accorgersi che l'uomo cui ha sacrificato la sua esistenza è un povero mediocre, senza grande intelligenza e senza volontà, un essere tagliato in quella stoffa della quale si fanno i vinti della vita. La delusione è dura, resa più sensibile dalla sequela di privazione che li minaccia e dalla corte assidua di Lechâtellier, un ricco industriale, marito di un'amica di Grazia, che ha impiegato, per pietà, il marito di lei. La piccola Grazia è troppo fiera per accettare una protezione di questo genere ; ma quando Lechâtellier mutando tattica, la circuisce di tutte le prevenzioni di un amante delicato, e d'altra parte in una grave indelicatezza commessa da Marillot, ella ha la prova della sua meschinità spirituale, la povera creatura si sente presso a vacillare. Dopo avere in una festa, stordita dal vino e dai profumi, concesse le sue labbra all'uomo che ama; è ancora il tristo risveglio nella misera stanzetta, ai fianchi dell'essere nullo, ch'ella ha per sempre legato alla sua esistenza. Per sempre? No: mentre egli suona per lei la *Marcia nuziale* di Mendelssohn, un colpo secco di *revolver* punisce il piccolo cuore dolorante e fa la grande om-

bra intorno ai suoi sogni smarriti. Un suicidio? René Doumic fa la voce grossa contro questo comodo modo di risolvere le situazioni difficili; ma non si avvede che se esso è un espediente in generale, qui non è se non la logica conclusione di una tragedia spirituale giunta al suo termine: Non altrimenti, in condizioni poco dissimili, Ibsen fece finire Hedda Gabler.

Grazia di Plessans, nelle inevitabili oscillazioni di una figura così complessa, è pertanto un carattere. Rimarrà per noi sempre un mistero come abbia potuto accendersi di una passione così fatale e irresistibile per quel disgraziato Morillot: ma qui rientriamo nel campo dei postulati assoluti dell'autore. Si é accusato il Bataille di aver abusato di tinte romantiche per colorire un meschino fatto della vita: egregiamente: dobbiamo forse a questo uno dei pregi maggiori di quest'opera.

E poi c'è alcunchè in questo dramma che ne rende la forza di penetrazione più efficace e suggestiva: magia sottile di un'arte che suggerisce più che non esprima e che da mille rivoli insospettati desume sorgenti di bellezza. Ecco come l'autore medesimo spiega la sua ambizione: " Les idées ne sont pas formulées dans ma pièce et c'est l'humanité des personnages qui doit les dégager. Mon ambition est d'arriver à donner au théâtre une vérité intégrale intérieure aussi bien qu' extérieure en cherchant à élargir assez les trois pans de la scéne pour introduire un peu la nature et un peu du grand destin qui passe au loin, derrière les personnages.... „

Mettere i personaggi a contatto con le onde cieche frementi della vita universale, strappare alle cose insensibili il loro linguaggio di dolcezza e d'orrore, di dolore e di sogno, pel quale esse sembrano partecipare la vita delle anime ed accompagnarla come in un fantastico corteggio; ricondurre sulla scena, in uno sforzo di sintesi possente, tutto il passato, il presente e l'avvenire, lasciando indovinare sotto il linguaggio ordinario l'esistenza di un linguaggio segreto dalle sfumature più sottili e dalle emozioni più penetranti: ecco un miraggio che poteva tentare quest' intelligenza di poeta assetato di originalità, ansioso di allargare l'orizzonte fissato alla scena dai

convenzionalismi e dalle accademie. Vi è egli riuscito? Soltanto in parte, come vedremo. “ Encore une fois ceci n'est qu'une indication de tentatives meilleures et que d'autres réaliseront peut-être.... Viendra à son tour le théâtre des poètes, ceux-là qui sauront ex-traire de l'exacte réalité de la vie moderne, âme et choses, la poésie profonde qu'elle recèle... „

Certo è, ch'egli, il poeta, per dirla ancora con l'Oliva, “ appare qui il vero protagonista; l'animatore dei suoi personaggi: è lui l'anima dolorosa e fremente che suggerisce loro quelle parole pittoresche, quelle frasi di musica verbale, quelle immagini che vivono di vita superba. „

Ogni particolare, abbenché minimo, ha in esse la sua importanza: un silenzio, un abbassamento di tono, un socchiuder di ciglia, un gesto abbozzato, acquistano per chi sappia intendere oltre le mere apparenze un significato ben altrimenti rivelatore e profondo.

Ah, perche il Bataille non serbò fede e tanta serietà e nobiltà di propositi?

Poliche, che segue immediatamente in ordine di tempo, contiene già concessioni indubbie al gusto della piazza. Lo spunto da cui è mosso il Bataille, è, occorre convenirne, interessante, degno di un vero poeta: J'ai pu dire en toute liberté, au moyen de l'action, jusque par l'âme des choses, des meubles, des tableaux, des décors, le conflit éternel de notre vie intérieure et de notre vie extérieure, de l'exprimé et de l'inexprimé... Nous vivons tous, les plus sincères eux-mêmes, dans l'insincérite, dans une conflagration perpetuelle entre notre vérité vraie et celle que nous voulons faire admettre sur nous. Le milieu, l'ambiance, déteignent sur nous, nous entament, et jusqu'aux plus lucides, aux plus forts, aux plus libérés, subissent l'envahissement dénaturant des influences cachées, des concessions accordées.

Nous vivons dans un perpetuel reniemente de nos réalités intérieures... „

Per impersonare un siffatto contrasto egli ha immaginato che un tale Didier Mareuil, non più giovane, poco elegante e poco bello, per quanto dotato di un cuore sensibile, sia innamorato alla follìa di una donnina abbastanza frivola e volubile, e che per

mantenersi l'affetto di lei, sia costretto a fingersi quello ch'egli non è: un festaiuolo, un uomo allegro, un bello spirito; di quelli che in una società sono tollerati, in mancanza d'altri pregi, perchè tengono di buonumore la compagnia.

La sua tenerezza intima e dolorosa è messa a duro cimento dalle follìe che la sua amante fa per un bellimbusto, un tale Saint Vast. Al povero Mareuil, detto Poliche, è giocoforza tacere: le sue braccia sono sempre pronte a raccogliere l'infedele, disgustatasi col suo Saint Vast. Ma quando egli si accorge che costei sta per abbandonarlo di nuovo, il disgraziato si ribella, e, rassegnato ormai alla sua sorte, dice addio alla bella ingrata, in una scena che il Bataille fa avvenire in una piccola stazione ferroviaria, e che colorisce con i toni più delicati del suo pennello.

E' sempre, dunque, la soggezione alla forza ineluttabile dell'amore, a creare le nostre illusioni e le nostre miserie. L'autore ha tuttavia avuto il torto di ripetersi di soverchio, e di tenere in non cale le necessità della scena, la quale richiede un progresso di azione, sia esso esteriore, sia esso interiore: da ciò un senso di freddezza in tutta la commedia, che lo splendore delle immagini letterarie e la genialità dell'analisi psicologica non riescono a dissipare.

La femme nue, della quale le consuete profanazioni cinematografiche hanno moltiplicato la diffusione nella folla, si basa sopra un conflitto più normale ed accettabile, abbenchè si paludi di un morbosismo affettato ed ultraromantico.

Pietro Bernier, ha sposato la sua amante e modella in un'ora di entusiasmo, per aver vinto il *prix de Rome* della pittura. Divenuto celebre, ricco, festeggiato, la povera creatura semplice e rozza che lo ama con tutta la spontaneità della sua natura incolta, costituisce un inceppo alla sua ambizione mondana, e più che altro alla sua sete di avventure galanti. Il dramma, che ha il suo epilogo lacrimevole in una sala d'ospedale, racchiude scene di una commozione intensa, non disgiunte da una felice osservazione della vita. La china sdrucciolevole attira di già il Bataille verso la ricerca degli effetti patetici, di quelli che fanno versare molte lacrime alle damine

sentimentali, facendogli dimenticare le esigenze della logica e della coerenza umana. Ma verrà ancora di peggio. *La vierge folle*, *L'enfant de l'amour*, *Les flambeaux*, *La phalène*, contengono i medesimi principi condotti alla esasperazione: sono la cavalcata folle verso l'assurdo: il talento sciupato, il trionfo della celerità, la fabbricazione elettrica che rigetta tra i vecchiumi, con le diligenze e le lampade ad olio, il metodo degli antichi maestri; quella lunga incubazione, a prezzo della quale l'opera si levava lentamente in essi come il sole. Così il *boulevard*, l'anonimo, l'irresponsabile e onnipotente *boulevard*, sostituisce poco a poco *l'ordinazione* al lavoro spontaneo, gli affari alle opere, il mercantilismo all'arte (1). E' il lavoro promesso al direttore, promesso al traduttore, venduto all'estero, ancor prima di essere scritto. E' la *pièce bien parisienne*, destinata all'esportazione, il capolavoro per gente frettolosa, l'industria della bassa letteratura che invade il campo dell'alta commedia.

La Vergine folle! Ma l'abbiamo veduta tutti con disgusto, questa duchessina, appena diciottenne, trascinare durante quattro atti la sua passione stravagante ed assurda per l'avvocate Armaury, un uomo di quaranta anni, che sazio di tenerezza coniugale, aspira ad amori perversi! Ah! quella moglie di Armaury! Che creatura cristianamente angelica e rassegnata! Al secondo atto, ella piomba nello studio del marito, e lo trova in procinto di filare nel Belgio con Diana. Sopraggiunge Gastone, fratello di costei, a reclamarla ed a minacciare. Ma la serafica donna presta mano al marito per l'esecuzione della fuga progettata, sotto il naso del fratello: tanto ella ama ancora il traditore infedele. Ed al terzo atto, in Inghilterra, non si costituisce ella guardia del corpo dei due amanti, con delle compiacenze da madre di attrice, rifiutandosi perfino al divorzio, proposto dai de Charance, nella speranza di potersi riprendere quando che sia, quel bravuomo del marito? Non basta, ch'ella si pone all'ultimo atto ancora una volta, fra lui e la rivoltella vendicatrice del fratello di Diana. Anche

---

(1) J. Marguerite in *Le boulevard*. Revue d'art dramatique et musical. 15 nov. 1905. Paris.

costei ha fatto scudo all'amato del suo corpo, e fortunatamente è lei a ricevere la palla, troncando così la sua breve ma ben riempita carriera. “Elle était tout amour et toute gentillesse „ geme il povero Armaury — “ et nous nous sommes mis à quatre ou cinq pour la tuer... „ Potenza irresistibile dell'amore; sia pure; opportunità di rivendicare alla passione i suoi diritti contro le leggi del matrimonio e della morale: vada ancora fino ad un certo punto; ma costruire un intero dramma fuori d'ogni realtà e d'ogni logica, erigere l'inverisimiglianza a sistema e strappare l'applauso col mettersi di partito preso contro ogni norma del buon senso; questo è, come argutamente scrive il Doumic, “far del teatro nella luna „. Tanto più che il nuovo romanticismo di cui fa pompa il Bataille — se lo esaminiamo da vicino — mostra tanto di barba. La sua concezione dell'amore non è troppo dissimile da quella del Dumas in *Antony*, come queste avventure rassomigliano stranamente a quelle di Ernani o di Ruy Blas. I nuovi venuti vi aggiungono in più la brutalità del linguaggio ereditata dalla scuola realista e dal Teatro libero, ed una certa pretesa filosofica, anch'essa presa a prestito dalle dottrine dei pensatori più svariati: Schopenhauer, Nietzsche, Maeterlinck, Tolstoi. Gli eroi di questi drammi posano tutti a superuomini; ed il buon pubblico invece di studiare ciò che v'ha in essi di veramente interessante, rimane a bocca aperta dinanzi alle loro tirate apocalittiche ed ai loro sproloqui insensati (1). Sembra ormai che il Bataille ponga una speciale ostentazione nel presentarci le situazioni più irregolari, le relazioni sociali più spinte e nel giuocare su di esse come se fossero le cose più naturali del mondo; alla maniera dei giardinieri che ottengono mediante innesti sapienti varietà di fiori bizzarre, quasi mostruose.

Il romanticismo moderno, chiusi i magnifici serbatoi dei conflitti morali, è stato fatalmente condotto a cercare la sua materia d'arte nei bassi fondi, a stilizzare il disordine e la sconcezza.

Il figlio dell'amore è un esempio caratteristico di quanto sopra abbiamo esposto. L'amore di un figlio

---

(1) Vedi a questo proposito Benoist op. cit. serie 2. p. 222.

per la propria madre è il sentimento più nobile e più santo che possa albergare in un cuore umano: ma quando questo figlio è un mantenuto della propria genitrice cortigiana; quando l'amore di questo figlio si manifesta coll'indurre mediante minaccie e supplicazioni l'uomo che abbandonò la madre stessa, a far ritorno nelle braccia di lei; allora il nome da dare a questo triste messere è quello che Dumas figlio ha reso celebre in una sua commedia, e il sentimento che la situazione ci desta è di repugnanza, per non dire addirittura di schifo. Questa specie di sentimentalità nel cinismo, di moralità nell'immoralità, è appunto la caratteristica della recente produzione bataillliana, ed è la tabe irrimediabile di tanti lavori nei quali sono pur profusi tesori d'ingegno, ricchezze di sentimento, gemme letterarie non comuni.

Col suo dramma *Les flambeaux* sembrava che il Bataille volesse avviarsi pei sentieri più degni del teatro di idee.

Gli astri sono i luminari della scienza e dell'arte, da cui irraggia fuoco di pensiero. Come uno di costoro, il grande fisiologo Bouguet, si trovò impigliato nelle reti di un amore che lo abbassa e lo distrae dai suoi compiti elevati; come egli, colpito a morte dal marito della donna ch'egli ha perduto, ripari al disordine di un errore che gli costa la vita, e sopprimendo passioni e rancori, richiami i sopravviventi alla vita per l'idea, il Bataille ci mostra in questo lavoro che è notevole, se non altro, per l'eloquenza appassionata con la quale sono trattati argomenti che rientrano nel puro dominio dello spirito. Mai tuttavia, i difetti, che hanno contribuito al successo di Bataille sono stati più offensivi per coloro che hanno il gusto del buon senso e della verità. Mai egli ha dato le apparenze di forza ad una materia più inconsistente. Dramma di sentimento — lo chiama Henry Bidou (1) — che è fuori d'ogni realtà e dramma di idee, in cui le idee fanno difetto.

---

(1) *L'année drammatique 1912-1913*. — Hachette e C.ie. Paris.

* * *

La Falena ci riconduce in pieno decadentismo, fra le aberrazioni di un preziosismo esagerato, per non dire morboso. La protagonista di questo dramma è una fanciulla ultimo stile, nata artista, ma irrimediabilmente tisica. Una bella sera, in un veglione, ella si abbandona al primo venuto per chiedergli un'ora di gioia, e mettere l'irreparabile tra lei ed il suo fidanzato. Poscia, non rassegnandosi a veder sfiorire la propria bellezza, convita i suoi amici ad una festa suggestiva e vi si dà la morte. non senza essersi prima denudata per lasciare agli astanti la immagine della propria bellezza. Se una tale concezione ultra-capricciosa si giustifica col carattere eccezionale dell'eroina e dell'ambiente, essa testimonia altresì una profonda alterazione nella linea artistica di chi l'ha posta in essere, ed un indirizzo assolutamente errato dello spirito di lui.

Che dire delle ultime sue opere : *L'amazone, Notre image, L'animateur?* Nella prima, sotto veste spiccatamente simbolica, egli introduce una donna, la donna nuova suscitata dalla guerra, ad esaltare i sensi e lo spirito di un cittadino pavido, padre di famiglia stagionato e ad indurlo ad arruolarsi. Pietro Bellanger combatte e muore. Morendo egli lascia, così, due vedove, l'una delle quali, la vera, contesta all'altra il diritto di rifare la sua vita. Ma codesta Amazzone in ritardo è tutt'altro che figura viva, è potenziale meglio che attuale. E l'intero dramma si colora di una eloquenza melodrammatica e insincera che fa pena al cuore....

La nostra immagine, in tre atti mal collegati, mette a contrasto l'aspirazione di una madre a veder coronato l'epilogo di un suo sogno d'amore, con la gioventù trionfante di una figlia che rassomiglia all'autrice dei suoi giorni al punto da innamorare il futuro padrigno. Sentimentalità vuota e romanticismo di maniera : il grande artista di *La Marche nuptiale* vi palesa una senilità precoce e che vorremmo sperare non definitiva, sorreggendo la stanca ala con l'uso di mezzi tecnici dal gusto dubbio, e con la tormentosa ricerca di motivi poco comuni, anzi lambiccati.

Non altrimenti dobbiamo giudicare *L'animateur* un dramma materiato di politica, che i pubblici hanno accolto con simpatie assai tiepide. Egli ha inteso di studiarvi l'origine di quel misterioso fascino che alcuni individui esercitano sulla folla colla loro parola e col loro pensiero; ma — al dire della critica parigina, sempre così cortese — egli non è riuscito che a metà nel suo assunto. Il protagonista di questo lavoro, impegolato in vicende di una bassa teatralità, non giustifica nè il titolo, nè la commedia e non riesce che a sciupare un bell'argomento: caso ormai abituale per l'autore di *Maman Colibri.*

Ed accenniamo di volo al mediocre risultato ottenuto dal B. con il suo ultimo dramma, non peranco rappresentato in Italia. *L'homme à la rose* riprende un argomento eterno e pieno di malia: la tragedia di Don Giovanni, con intenti abbastanza geniali. Il baldo cavaliere della tradizione è condotto, attraverso vicissitudini di un romanticismo un pò macchinoso, a combattere contro la propria leggenda. Che cosa sarebbe egli veramente, privo del fascino che circonda il suo nome e le sue gesta? Questo si chiede il poeta. Ma risponde al suo quesito in modo così lambiccato e contorto, così privo di umanità e di virtù emotiva, da rendere il suo personaggio una astrazione, meglio che persona viva. Opera cerebrale ed assurda, sebbene ricca di poesia. *L'homme à la rose* non ora solleva la sorte di questo poeta che sembrava così magnificamente dotato per il teatro, e che con gesto coraggioso aveva osato svincolare la scena dalla formula oppressiva della tesi per aprirle gli orizzonti di una umanità più ampia e feconda!

Quel medesimo fremito di modernità che formava la caratteristica meglio suggestiva delle sue opere, quel fremito che, secondo il Bordeaux, è il segno imponderabile della vita contemporanea sorpresa in movimento, simile alla palpitazione dell'etere nelle belle giornate di sole, fu origine diretta della sua perdita; fu la causa efficiente dell'oscurarsi del suo genio, nel momento proprio in cui l'epoca rinnovata sentiva maggiore il bisogno di un'arte purificatrice e rigeneratrice, di un'onda calda di poesia che la riscaldasse ed insegnasse dopo tanta morte, a riprender contatto con la vita.

Henri Bataille poteva forse dire questa parola così attesa ed assicurarsi nei secoli la gloria luminosa del precursore. Tanto peggio s'egli preferisce farsi l'epigono di un'arte decadente e decaduta, di morire col suo secolo, disfatto sui campi della Marna e di Vittorio Veneto, ove non è posto se non pel Dio artificiale che s'adora tra i fumi d'un *tea* illanguidito di un qualsiasi ritrovo dello snobismo cosmopolita.

Il suo male è — del resto — comune a tutti quanti oggi, salvo rarissime eccezioni, tengono una penna. Gli scrittori contemporanei non hanno più presa effettiva sulle masse : si anemizzano, si afflosciano in una aspirazione spasmodica verso un nuovo inafferrabile. Ed il sangue si ritira dalle loro opere come dai cadaveri allineati sulla tavola anatomica. Non manca loro l'arte, sibbene la vita ; il dono magnifico di creare a propria immagine e simiglianza, come nel segreto dell'alcova, con amore e con ebbrezza. Nascendo, essi sentono già la polvere della biblioteca. E quale povertà di immaginazione ! Si pianta un fioretto in un vaso, lo si adorna, lo si innaffia, lo si infiocchetta e lo si fa passare per un albero. Invece di tipi generali si studiano casi, e quasi sempre di eccezione. Se si eccettui *Boubouroche* e forse *Isidoro Lechat*, dov'è nel repertorio contemporaneo il *tipo* umano, il carattere che si elevi dal particolare all'assoluto ? Si fa più l'avaro, il misantropo, il giocatore ? No : si scrive il *Ladro* : un fatto di cronaca ; *Cirano di Bergerac*, un campione unico ; *La piccola cioccolataia* : una marionetta. Perfino quando si riesce a comporre un capolavoro, che si tratti di *Amoureuse* o di *Maman Colibri*, non ci si svincola dal particolare, dallo speciale, dal raro ; non si dà la vita a dei caratteri segnati con tratti umani imperituri.

Che venga uno scrittore con un'opera poderosa, la quale respiri a pieni polmoni ; non lo si comprende o lo si aspetta al varco per demolirlo al momento opportuno. Si direbbe che si ha paura della sua forza. E' un mostro dinanzi al quale si retrocede spaventati. Triste epoca !

* * *

Ascoltando qualche commedia o leggendo qualche romanzo di *Abele Hermant* (1) io non ho mai saputo difendermi dalla impressione che questo scrittore si sia sbagliato di secolo, e ch'egli sarebbe stato assai meglio al suo posto in quel settecento imbellettato e lezioso, che sotto la cipria e il guardinfante celava il più pauroso abisso morale che abbiano visto i tempi moderni.

A. Hermant

Non ha egli scritto *Sylvie ou la curieuse d'amour*, che è una ricostruzione perfetta dei costumi e della maniera di pensare del secolo di Voltaire? E un suo personaggio famoso, il visconte di Courpière, non si paragona, da sè stesso a Valmont? Senonchè le profonde aberrazioni di quell'età in pieno dissolvimento, trovano almeno grazia fra noi per quel tale candore di parata, per quella tale genuinità di sensazioni che sembra compenetri sino le opere più ardite e getti un discreto velo su certe crudezze del fondo. Negli scrittori recentissimi invece, e prendiamo l'Hermant come il prototipo, l'osservazione dei costumi e dei caratteri procede senza riguardi. spietata e brutale, pienamente conscia della immoralità che essa ci sciorina sotto gli occhi e dei suoi effetti disastrosi per la compagine sociale, ma altrettanto pienamente convinta che un simile male è ineluttabile e che ogni pretesa moraleggiante farebbe l'effetto di una predica nel deserto.

Si è fatto un gran parlare, agli inizi del grande conflitto mondiale, di questa decadenza dei costumi e delle idee, rispecchiantesi in una letteratura senza

---

(1) Nato a Parigi nel 1862. È un *boulevardier*. Esordì con la solita raccolta di versi, poi con romanzi assai notati e discussi. Volta a volta naturalista, impressionista, egli si compiace di analisi sottili e delicate. I suoi principali romanzi sono: *Le chevalier Miserey* (1887) *Surménage sentimental* (1888) *Serge* (1891) *La Carrière* (1894) *Les transatlantiques* (1897), *Souvenirs du vicomte de Courpière*, questi due ultimi ridotti a commedie.

Pel teatro egli ha scritto *Le faubourg, La meute, La carrière, Sylvie, L'empreinte*, prima del 1900. L'esbrouf (1904). *La belle madame Héber*, 1905) *Les jacobines* (1907) *M. de Courpière* (1907) *Trains de luxe* (1900). *La semaine folle* (1912) *Madame* (1914).

Da consultare: H. Bordeaux: La vie au théâtre op. cit. *Ch. Benoist Le théâtre d'aujourdhui* op. cit. *R. Doumic, Le théâtre nouveau* op. cit. *H. Bidou: L'année dramatique 1912 13* op. cit.

nervi e senza ideali, senza morale e senza speranze; e si è da ogni parte manifestata la persuasione che dal salutare bagno di sangue sarebbe uscita una umanità migliore, più pura e più forte. Noi ci manifestammo — a dir vero — abbastanza scettici su questo argomento e persistemmo a ritenere, fra i rimbrotti e le accuse di passatismo, che l'evoluzione spirituale dei tempi avrebbe ancora e fino all'ultimo esaurito il suo ciclo, senza subire influssi notevoli dalla grande guerra; conflitto d'interessi economici e di egoismi, non già di valori morali e di diverse concezioni spirituali, quale fu proclamata da alcuni.

Gli eventi ci vanno dando ancora ragione. Mentre nessun segno o quasi registriamo ancora, in arte, di un preteso nuovo indirizzo delle idee, assistiamo tuttora alla manifestazione, per quanto tarda e sporadica, di questa senile letteratura di decadenza, consapevole della propria miseria fisica e morale, romanticismo baroccheggiante del pensiero e della forma, simile a quello che vide Alessandria negli ultimi bagliori della civiltà ellenica.

Il campo ove codesti *snobs* della penna amano tuttora concentrare il meglio della loro fantasia illanguidita, è sempre il cosidetto gran mondo, che è in realtà il più piccolo mondo. E' risaputo che esso è ben lungi dal comporsi di gente che risale alle crociate, e che ben prima del fenomeno dei nuovi ricchi di guerra, si reclutava pur sempre e abbondantemente fra i *parvenus* della finanza e dell'industria, della politica e dell'intrigo internazionale, cui fanno corona sovrani e principotti spodestati, presidenti di repubblica a spasso, grandi imbroglioni in guanti gialli, *rastaquères* e sfruttatori di donne, grandi *cocottes* e spie segrete, gente che non si sa donde venga e dove vada, il cui albero genealogico è costituito dalla distinzione del portamento, o meglio ancora dallo sfarzo di più o meno buona lega: putridume dorato avvezzo a pullulare nei grandi alberghi ad assiepare i grandi *espressi* internazionali, a svernare a Nizza o al Cairo, far la *stagione* a Parigi o nella Città Eterna, debellare la canicola a Saint Moritz o a Interlaken. Questa singolare amalgama d'individui fu assunta alla vita brillante con l'avvento della democrazia. La fortuna sfacciata di costoro, i

loro titoli che suonano falso, i loro onori, i loro favori immeritati, si ripetono dalla protezione dei governi e dall'intrigo parlamentare, e creano in essi quella boria orgogliosa che è propria a tutti coloro i quali sanno d'essere i padroni dello stato, e di poter tutto osare nella certezza dell'impunità. E' ovvio che in simili ambienti il commediografo *dernier style* debba andare a cercare i modelli per le anomalie psicologiche, le deviazioni della coscienza, le degenerazioni sensuali che non possono mancare in ogni commedia ben costruita. E' la realtà esatta, questa? E' una caricatura? Ci mancano — confessiamolo — i mezzi per controllarlo. Ma se è vero quello quello che codesti autori ci descrivono, che gente!

Non è da maravigliare se una simile letteratura non ha più presa sulle masse e se si rende ogni giorno di più un'arte d'eccezione.

* * *

Poichè arte è indubbiamente; ed Abele Hermant è uno scrittore di razza. Non c'è nessuno che meglio di lui sappia penetrare in queste psicologie anormali, in queste anime complicate come una scattola a molteplice fondo, dipingerci le abitudini oziose e poco pulite di questo verminaio brillante alla superficie; la caccia perpetua al denaro, alle voluttà, al divertimento; e renderci d'altra parte i loro scoramenti profondi, la loro nausea di vivere e la incapacità di morire.

Ma come egli è estremamente povero di fantasia, l'impressione di vita varia che tramandano le sue commedie è puramente fittizia. In realtà, i suoi tipi sono sempre i medesimi: le sue donne sono altrettante edizioni di Sylvia, la curiosa d'amore, i suoi uomini, si chiamino Lanspessa, Bernier, Arequipa, sono altrettante copie di quel visconte di Courpière, nel quale egli sembra aver compiuto il maggior sforzo di individuazione di certi costumi moderni, creando il tipo del professionista dell'amore, perfettamente amorale, cui l'esser venuto al mondo parecchi secoli dopo il suo progenitore leggendario, conferisce, non sappiamo se la superiorità o l'infe-

riorità, di trattar le donne come oggetto non solo di piacere ma di sfruttamento.

La commedia si svolge, per buona parte, fra le pareti di una casa molto ospitale, la cui padrona si è fatto scopo nella vita di favorire e di appaiare le povere coppie disperse. Quando si dice la filantropia!

Come questo amabile Courpière, dopo aver fatto man bassa su quanto di femminile, era a sua portata di mano, si incapricci sul serio di una donna venale che è degna di tenergli testa, e come sia ad un pelo per finire i suoi giorni per mano del marito di lei, un terribile spadaccino, è cosa che chiunque può prendersi il gusto di conoscere leggendo la relativa *brochure*.

Chiunque poi voglia fare di cotesto bel mondo una più ampia conoscenza, legga *La meute*, una commedia con la quale il futuro storico dei costumi dovrà fare i suoi conti. Nell'ampio palazzo del riccone Rennequin, è accampata la caterva dei suoi parassiti: *La meute*, accozzaglia di nobili spiantati e senza scrupoli, *di cocottes* e di clienti di minor rango. Fra tutta questa gente emerge la figura del conte Lanspessa, più nobile e più spiantato degli altri, e perciò più avido di danaro e più ambizioso. Non contento di attingere nella cassa di Rennequin, di possederne la sorella Caterina, egli riesce a scroccargli elegantemente una grossa somma con un sotterfugio da codice penale, per pagare un debito del padre, mentre si prepara a lasciare in asso Caterina per unire le sue sorti alla grossa dote di Miss Lilian. Ma Caterina non intende di essere piantata, e decide il fratello di denunciare Lanspessa come truffatore. Tutto sarebbe ancora rimediabile col matrimonio che Caterina, pentita, offre all'amante. Ma costui, preso non si sa come, da uno scrupolo d'onore, preferisce di fare il viaggio da cui non si ritorna.

La meute vorrebbe essere una commedia d'ambiente e di caratteri; ma come commedia d'ambiente non è che la ennesima riproduzione di un *cliché* già abusato; come presentazione di un carattere pecca di incoerenza e di monotonia. Un uomo quale Lanspessa, che non si fa ritegno di vivere da parassita, di vendere il proprio titolo per una dote, e di truf-

fare il proprio benefattore, non è capace di rifiutar la salvezza con un matrimonio che, infine, lo arricchisce, e tanto meno si ammazza. Nella vita egli avrebbe finito con lo sposare la propria amante; ed essi avrebbero vissuto anni felici, coronati da una degna prole. Ma l'Hermant, col suo colpo di revolver finale ha inteso indubbiamente di riabilitare la figura morale del suo eroe e quella di una casta. Bisognava allora, fin da principio, presentarcelo diverso da quello che è in realtà: interessarci alle esitazioni del suo spirito; infondere un poco di vita vera in questi corpi flaccidi da cui sembra che tutto il sangue si sia ritirato come dai cadaveri che si allungano cerei e quasi diafani, sul piatto di marmo della camera incisoria.

Ho sempre avuto l'impressione che le dissezioni dell'Hermant si compiessero su pezzi anatomici, anzichè su creature vive, tanto esse risentono di concertato, di artefatto, della lezione di clinica, di laboratorio.

Non che gli manchino le qualità dell'autore drammatico. In ognuna delle sue commedie c'è la sua brava *scène à faire*, bene impostata, interessante, che involge quasi sempre un problema morale di indubbia portata sullo spettatore. Ma a questa scena egli ci fa giungere di solito attraverso un ordito così complicato, peripezie così disparate, particolari così opachi e pesanti, che noi non ci troviamo più in grado di gustarne la dialettica serrata e suggestiva.

Così è per *Les jacobines*, una delle sue opere migliori, nella quale il rostro aguzzo della sua satira dilania sino al sangue le abitudini proprie alle donne di un certo mondo, di passare con disinvoltura da un divorzio all'altro, quasi si trattasse di mutare la propria cameriera o la propria sarta.

Germana Drouart ha un bravuomo per marito ed un figliuolo; il che non toglie ch'ella, un bel giorno si metta in capo di richiedere al consorte la propria libertà, per poter sposare un tal Bernier, seduttore di professione. Il povero Drouart, naturalmente, rifiuta di cedere al capriccio della sua metà, in nome della famiglia, della propria esistenza, della società; di tante belle cose delle quali la signora Germana

non sembra fare alcun conto: ed è questa la scena bella, nobile, umana del lavoro.

Ma Germana è così poco convertita da minacciare la sua evasione. Allora Drouart, che conosce i suoi polli, ricorre ai grandi mezzi: mentre la donna sta per raggiungere Bernier, la afferra al passaggio, la inebria con un flusso di ardenti parole d'amore e la conquista per sempre al focolare legittimo. Questa soluzione, che fu da molti criticata, mi sembra risponda assai bene allo spirito frivolo ed incostante di cotesta categoria di donne e contenga una saggia lezione di psicologia domestica.

Les Jacobines sono la satira di quel *mondo ufficiale* della terza repubblica, che pare in sè riassuma tutti i privilegi dell'antica casta nobiliare: *La carrière* contiene quella del mondo diplomatico, e non può dirsi davvero che i nostri rappresentanti all'estero vi siano meglio trattati; *Treni di lusso* rispecchia la vita disutile ed affannosa di quel singolare mondo ch'è costituito dalla colonia straniera, mondo del quale l'Hermant con fatica da certosino si applica a rintracciare le origini, e non v'è fatica più di questa inutile e vana.

Coteste commedie vivono esclusivamente negli episodi, nella presentazione umoristica di figure e figurine; e meno male quando la vena dell'autore può esercitarsi sui costumi e modi di vita che si prestano alla celia amabile e sana, come ne *I transatlantici*, un lavoro che anche tra noi ha riscosso meritate simpatie per la grazia buffonesca con la quale vi sono satireggiati i ricchi americani alla conquista del vecchio mondo.

Negli ultimi lavori dell'Hermant: *Madame*, *La semaine folle*, si aggrava maggiormente la perniciosa tendenza dell'autore alle complicazioni ingegnose, alle lambiccature del sentimento. *La settimana folle* presenta il caso di due coniugi, dell'alta mondanità naturalmente, i quali hanno bisogno di rompere il loro matrimonio per ridiventare amanti. La loro riconciliazione ha un sapore d'adulterio: l'unico stimolante capace di far vibrare certe nervature inerti. Altrove madri e figli rivelano nel loro linguaggio una stranezza tale di rapporti da far balenare l'idea dell'incesto: è proprio di quest'arte insincera, l'insi-

nuare, senza averne l'aria; lasciando al lettore la responsabilità delle conseguenze enormi che possono discendere dalle premesse.

— D'où vient — chiede un personaggio — que nous avons presque toujours de nos sentiments les plus naturels, et que nous ne nous laissons jamais aller les exprimer naïvement?

— Madame — je ne sais pas d'où cela vient, mais c'est une tournure d'esprit particulièrement française. —

E' evidente che, a lungo andare, un'arte siffatta debba venire a noia. Rileggendo queste commedie si prova un senso di soffocazione, come per la permanenza prolungata in una serra dalle esalazioni mefitiche. Dagli ambienti ch'esse descrivono tramanda un odore di carne infrollita che vi dà allo stomaco.

La filosofia di Abele Hermant collima in modo esatto con quella speciale filosofia del *boulevard* che prende nome di *je m'enfichisme*. In ogni suo lavoro è la preoccupazione di servire il pubblico secondo i gusti che esso gli presta: come si spiega allora che egli non abbia mai ottenuto uno di quei successi clamorosi che mettono uno scrittore in prima linea?

La ragione sta forse nei difetti di composizione propri alle sue commedie. Quantunque si parli in esse molto d'amore, l'amore vi è assente: ciò che lo rimpiazza è il fremito del desiderio o la perversione sessuale che nasce dalla sazietà. Tutto ciò è freddo e secco, e quando uno di questi personaggl lascia per caso sfuggire un grido sincero, noi ne siamo meno commossi che sorpresi. Si ha un bel fare; un pubblico di teatro non potrà mai interessarsi ad un'opera della quale l'autore è il primo a disinteressarsi. Il suo ghigno perpetuo non rassomiglia alla gaiezza più di quello che le fantasie erotiche dei suoi personaggi non rassomiglino alla passione: quanto alla satira dei costumi contemporanei, essa rassomiglia piuttosto ad un brillante esercizio di retorica. Che autorità può vantare, e come potrebbe esser presa sul serio la sua amarezza, dal momento che alla realtà ch'egli maltratta, non ha alcun ideale da opporre? E' un caso veramente curioso e caratteristico quello di questo scrittore, cui una specie di nichili-

smo morale ha sterilizzato il talento (1). Per questo forse, i suoi connazionali l'hanno nominato direttore della casa di Molière.

* * *

Ma fenomeno degno di nota nell'evoluzione del teatro francese dell'ultimo decennio, è l'invasione sempre più accentuata dell'elemento straniero in genere, ed ebraico in particolare. Abele Hermant, Romain Coolus, Henry Bernstein sono israeliti; Kistemaekers. Niccodemi; sono forestieri. Non a torto si è voluto vedere in ciò un pericolo di snazionalizzazione pel teatro; e questa non è forse l'ultima causa della recrudescenza di lavori patriottici che si è verificata in Francia prima della guerra.

All'intervento di codesti autori semi-esotici dobbiamo sulla scena l'affermazione delle idee più strane e disordinate, e l'accentuazione di quello stato di anarchia morale ed estetica che è ormai divenuto cronico in quella letteratura.

Il pubblico, annegato da tutte queste manifestazioni quotidiane di talenti problematici, interessandosi a tanti artisti alla volta, si è andato poco a poco disinteressando dell'arte. La formula moderna è: nessun genio, ma talento per tutti (2).

Una delle cause principali di questa decadenza risiede nella mancanza di freni propria alla letteratura odierna. Finchè essa ebbe da combattere una potenza che la contrariava, la letteratura è restata pura e forte. La libertà per tutti ha dato la mediocrità generale e la decadenza artistica. Gli scrittori della nostra epoca ci fanno piuttosto l'impressione di uomini d'affari i quali scrivono pel teatro, non essendo riusciti a guadagnare abbastanza nella Borsa o nel giornalismo. S'essi posano ad innovatori, ciò non avviene tanto in forza di un intimo bisogno, quanto pel proposito deliberato di sbalordire, di *épater le bourgeois;* di nascondere nel miglior modo

---

(1 Cfr. *Benoist. Le théâtre d'aujourd'hui* — 2^e^ serie — Coup. d'oeil d'ensemble, op. cit.

(2) Cfr. *Hésoppe.* L'impuissance du théâtre contemporain. Paris Sansot 1912.

possibile la mediocrità irriducibile del proprio ingegno, la convenzionalità dei propri procedimenti artistici.

Il cielo mi guardi dal portare un simile giudizio sul teatro di *Romain Coolus* (1)!

R. Coolus

Il Coolus è uno spirito eminentemente filosofico, che ha il culto delle idee generali e che in ogni sua opera attesta il suo amore per la metafisica. Assuefatto a considerare la mischia umana dall'alto delle sue speculazioni ideologiche, egli non può vedere senza un poco di disprezzo il vano agitarsi degli uomini per raggiungere dei beni puramente illusori. Egli sente una profonda pietà per coloro che non essendosi, al pari di lui, abbeverati alle fonti del vero e del giusto, nutrono ancora nel cuore gli stolti pregiudizi della morale corrente, le decrepite idee intorno all'onore ed alla giustizia, e si applica per quanto sta in lui a dissipare queste funeste superstizioni dell'anima dei suoi simili.

Gli autori moderni non ci avevano fatto mistero delle loro simpatie verso l'uomo tradito, ma fino a Romain Coolus, non si era mai pensato che l'esser fatto becco, fosse una condizione privilegiata e degna di simpatia.

Occorre convenire che avevano sinora battuto falsa strada e che la nostra concezione del matrimonio basata sul mutuo rispetto di un patto liberamente concluso, era viziata nelle fondamenta.

L'amore non è che una successione di gesti disordinati e di attitudini bizzarre, e bisogna essere l'ultimo dei tiranni ed il più sciocco dei padroni per interdire un gesto o una attitudine. La morale di Romain Coolus si fonda sul rispetto della libertà individuale. Egli non ammette che un essere umano

---

(1) Romain Coolus (H. Weill) nacque nel 1869. Entrò nel 1888 alla scuola normale superiore, fu professore di filosofia al liceo di Chartres, ma non tardò a darsi alla letteratura, collaborando a riviste d'avanguardia. Fece rappresentare al Teatro libero il suo primo lavoro: *Le ménage Brésil*, di un verismo audacissimo. Seguirono *Raphael* (1893), *L'enfant malade* (1897) *Coeurblette* (1899), *Lysiane* (1898) *Les amant de Sasy* (1901) *Lucette* (1902) *Antoinelle Sabrier* (1903) *L'enfant chérie* (1906) *Coeur à coeur* (1907) *4 × 7 = 28* (1909) *Le risque* (1909) *Une femme passa* (1910) *La petite peste* (1911) *La côte d'amour* (1912). *La semaine folle* (1912) L'*éternel masculin* (1920).

Da consultare: Ch. Benoist: Le théâtre d'aujourd'hui op. cit. *H. Bordeaux La vie au théâtre* op. cit. A. *Hermant. Essais de critique* — Grasset — Paris.

possa impedire ad un altro di cercare la felicità; egli rifiuta al marito di vietare alla moglie l'esecuzione dei tentativi che forse potranno renderla felice. Che questi tentativi possano riuscire dolorosi per colui che li consente, è una circostanza spiacevole, ma il marito deve accettarli senza grida e senza ribellione (1). Giacchè l'uomo veramente degno di questo nome, non attaccherà mai molta importanza all'amore, mentre *la femme, enfant malade, et douze fois impure*, non vive che per l'amore e dell'amore.

Ma tutti gli uomini non sono capaci di una filosofia così sublime ed è ciò che più dispera questo *Don Quichotte du cocuage*, come spiritualmente lo chiama Henry Bordeaux.

A dir vero, egli non è pervenuto alla sua formula definitiva, se non attraverso fasi lente e progressive di pensiero. Nel *Ménage Brésil*, la sua prima commedia, Brésil é un egoista, che ammogliato ad una donna ricca ed ingannato da lei, trova opportuno chiuder gli occhi sulle scappate della moglie unicamente per non perdere la sua posizione lucrativa. D'altronde, egli non annette all'amore più importanza di quella che facciano gli animali. E' una funzione che va rispettata in ciascuno, e se ne vengon fuori dei marmocchi, che siano i benvenuti. Brésil ha due ragazzi e li adora; si interessa alla loro intelligenza, li conduce a spasso, chiacchiera con loro.

— Mi amano come se fossi il padre loro — afferma egli. — Ed io li amo come se li avessi fatti io stesso.

La realtà è che Brésil farebbe assai male, per uno scrupolo irriflessivo, a distruggere un edifizio così bene architettato quale è quello della sua felicità coniugale. Quanto ai cachinni della gente, egli se ne ride, non è egli forse un filosofo? Non saranno certo gli squarci recati da sua moglie alla fede coniugale, che cambieranno il corso del creato.

Daniele, il marito di Luisa in *Raphaël*, è di un egoismo più sottile. Egli è ricco, non ha bisogno di conservare una posizione lucrosa, ma aspira soltanto alla pace del suo focolare domestico, alla tranquil-

---

(1) Vedi *Romain Coolus* di F. Weyl -- in Revue d'art dramatique — Juin 1898.

lità beata, senza urti, senza noie. E poichè sa che la migliore garanzia per ottenere tutto ciò è lasciar libera la propria moglie di seguire le proprie fantasie, egli la lascia libera, e come! L'amante di lei, Mignard, è anzi, il suo migliore amico, il suo confidente indispensabile, il comodo cuscinetto per tutte le punture di spillo delle quali — oh! in modo sempre inoffensivo — si compiace il suo spirito contento. Ma ponete il caso che Luisa si innamori di un ragazzo diciottenne, e metta alla porta Mignard, voi vedete quale abisso si spalanca innanzi alle abitudini dello sventurato Daniele e come sia del più urgente interesse per quest'ultimo riappaciare i due amanti e ricostituire le fila dell'interrotta tradizione.

Fino a questo momento avevamo veduto dei mariti traditi che per egoismo, per amor del quieto vivere, si adattavano a considerare il loro stato come preferibile a qualunque altro. Ne *L'enfant malade* noi vediamo addirittura un uomo che, essendosi accorto dell'amore che la moglie nutre per il proprio amico Enrico, li getta l'una nelle braccia dell'altro, dando loro il viatico come a figliuoli prediletti. " Partez-donc — egli dice loro. — Vous vous justifierez, en étant heureux. „ Ma Germana, la moglie, non era fatta per la felicità, e torna, pertanto, al suo buon Giovanni, il quale apre nuovamente le sue braccia all'*enfant malade* e comincia ad amarla — questa volta — per davvero.

Questo predominio assoluto dell'amore, e questa suprema tutela dei suoi diritti, noi sappiamo tutti donde discenda.

Essi ci vengono in linea diretta da Ibsen: ma Bataille, ma Coolus ne hanno esagerato e svisato l'importanza, astraendoli dal complesso sistema filosofico dell'autore di *Brand*, ed erigendo loro un altare a parte nel sacrario della loro anima insoddisfatta. (1) In *Lysiane*, il Coolus sostiene che si debbono rispettare tutte le illusioni dell'amore e nessuno ha il diritto di mostrare ad una donna l'indegnità della per-

(1) Una filosofia analoga troviamo nelle opere drammatiche del Pirandello; senonchè il nostro, conferendo alle sue creature un carattere spiccatamente paradossale, le rende meglio accettabili alla morale corrente.

sona amata. E' sempre il medesimo concetto della donna, essere fragile e malato, del suo diritto alla passione, ecc. ecc.. Se tale è il modo, per codesti scrittori, di dimostrarsi femministi, c'è da giurare ch'essi raggiungano invece l'effetto opposto, e che nessuna donna sensata voglia accettare un aiuto che sanzionerebbe irrimediabilmente l'inferiorità materiale e morale del sesso.

Avevamo conosciuto sino ad ora un figlio che con minaccie ingiunge all'amante della madre di riprendere il suo posto : in *Coeur à coeur* è la volta di un marito ingannato (se è permesso di usare questa parola verso degli esseri così chiaroveggenti e magnanimi) ad imporre all'amante della propria moglie, che l'aveva lasciata per contrarre matrimonio, di non abbandonare la povera creatura, che altrimenti ne morrebbe.

Fortunatamente per lui, questa volta la moglie ha una resipiscenza e torna al suo consorte, la cui generosità si trova così compensata e ad usura.

Ascoltate dunque, o mariti, il nuovo evangelo : non basta più chiudere gli occhi, ma occorre anche darsi da fare perchè non manchi alla vostra cara consorte la comodità dell'adulterio. Un tempo queste brave signore usavano tirarsi di impiccio da sole. Ma adesso fa duopo loro l'assistenza dei mariti nei frangenti difficili. Ogni marito ha cura d'anime.

Qualche volta la parte è invertita : il marito si trova ad essere il più debole, mentre la moglie assume quelle funzioni di tutela che dal codice furono affidate al maschio. E' il caso di *Une femme passa*, dove l'illustre medico Darcier, caduto nei lacci della solita donna fatale, è presso a ridursi per lei un povero cencio umano. Ma Simona, la moglie forte, vigila discreta nell'ombra, e quando giunge il momento decisivo, interviene per strappare alle arti della mala femmina e ricondurre alla ragione il suo grande fanciullo ammalato, il quale con le lacrime agli occhi per la riconoscenza la invoca col nome di mamma. Se si tien conto che Simone Darcier ci venne presentata alla ribalta nel medesimo anno della serafica M.me Armaury de *La vierge folle*, dobbiamo arguirne che la moda dei mariti corneliani (ahi quanto !) al pari di quella delle mogli eroiche rispondono a

vere e proprie tendenze dell'anima collettiva, le quali appaiono bruscamente in un certo istante, sull'orizzonte intellettuale, venute non si sa di dove, per opera non si sa di chi; precipitano, si agglomerano, brillano un istante e scompaiono.

Meno male quando si tratta di concezioni, come quella di *Une femme passa*, che non sono prive di una certa logica umana e sono frutto evidente di una emozione diretta. A causa di ciò, questo dramma può ben annoverarsi fra i migliori del Coolus, ed essere ascoltato tuttora con interesse, non scevro di simpatia.

Ma voi comprendete che in questa gara di generosità scambievole fra i coniugi, i figli non possono rimanere al disotto degli autori dei loro giorni. L'eroina di *Enfant chérie* è una ragazza, la quale ha per suo padre una predilezione tutta speciale e che va fino a mettersi in campagna per ricondurre a lui l'amante infedele. Se la povera figliuola non ci riesce intieramente, fa almeno tutto quanto stava in lei,ed aggiunge così un nuovo capitolo, del tutto inedito, a quello dei doveri che hanno i figli verso i loro genitori.

Più il tempo passa, più Romain Coolus manifesta il suo odio per la semplicità ed il senso comune, e più si affratella alla chiesuola di questi *preziosi* all'ultima moda, che riconosce nel Bataille il suo pontefice più vero e maggiore. Non c'è idea o innovazione giusta o falsa che da qualcuno di loro non sia stata ventilata e che altri non si affretti a copiare o a plagiare. Anche in Coolus gli oggetti prendono parte all'azione: *Lucienne* di *Coeur à coeur* tiene in mano un pezzo di carta " *qui palpite comme une chose vivante* „ Ne *La côte d'amour* (1), la protago-

---

(1) L'idea informatrice de *La côte d'amour* è che ad ogni essere è riservata in sorte un'ora d'amore, la quale verrà presto o tardi, ma deve arrivare fatalmente. Convinto di questo principio, il protagonista... attende che la moglie si sbizzarrisca con i suoi sospiranti, prima di far ritorno al talamo coniugale. E' la concezione medesima, o poco ci manca, de *La semaine folle* edita nello stesso anno.

Nell'ultima sua commedia, *L'éternel masculin* egli ci presenta un *ménage* irregolare tra un giovanotto non troppo ricco ed una ragazza avida. C'è uno zio riccone che per spirito di filantropia fa le spese, e finisce col soppiantare il nipote. La sconvenienza solita di ambienti, una corruzione sottile che si insinua quà e là graziosamente; tali i caratteri della commedia nuovissima che Parigi applaude con bonomia.

nista si disgusta dei propri corteggiatori, uno dei quali è un meschino poeta drammatico, assistendo alle prove di una commedia di lui: l'ambiente del palcoscenico parigino, rassomiglia in modo assoluto a quello descritto dal Bataille ne *La maschera*, e non potrebbe essere altrimenti.

Il Coolus ha scritto anche alcune commedie gaie: *Les bleus de l'amour*, *La petite peste*, *4×7 = 28*, nelle quali l'enormità del paradosso è almeno temperato dalla situazione francamente comica. Ne nasce di conseguenza che le sole cose di lui degne d'esser prese sul serio, sono quelle che furono scritte per ridere: così capita qualche volta a chi tenta dispianare nuove vie all'onore ed alla morale, e di introdurre nel teatro, sotto una delle sue forme più dommatiche ed esasperanti, quell'umanitarismo di maniera che ci aveva già abbastanza rotto i timpani nella filosofia del solitario di Jasnaia Poliana.

* * *

Sebbene meno noto, il nome di *Edmond Sée* merita un posto eminente fra quelli della giovane generazione. I suoi lavori principali *La brebis*, *Les miettes*, *L'indiscret*, sono dei piccoli gioielli di osservazione maliziosa, di analisi sottile e di sentimentalità discreta.

E. Sée

Dalle minute insignificanti vicende dell'esistenza quotidiana egli perviene facilmente a i conflitti più umani e dolorosi, sebbene egli ami presentarceli quasi in sordina, occultati e spezzettati la mercè di un procedimento tecnico del quale egli solo ha il segreto. Egli modula tutti i vecchi motivi della vanità, della sensualità, della melanconìa amorosa, ma li rinnova, dando loro non so che sapore di originalità attraente.

Con mano prodigiosamente leggera egli sfiora il cembalo delle nostre sofferenze occulte, sì che le vibrazioni penose acquistano per suo mezzo un profumo delicato.

I suoi personaggi sono esseri di una semplicità estrema nel loro cinismo: ma si fanno scusare mercè la loro franchezza e la loro grazia. Al posto della coscienza morale essi sembrano avere tante piccole

coscienze locali che bastano loro per render la vita tranquilla ed ordinata. Essi non si attentano di commuoverci, bensì di farci pensare, di suscitare in noi sensazioni e pensieri di una suprema eleganza.

Gli avvenimenti? “ La vita che scorre grigia — scrive il de Flers — banale, qualunque; la vita dei giorni in cui non ci si dice nulla, o piuttosto in cui si crede che non ci sia nulla da dire. Gli avvenimenti non giungono quasi mai. Solo il paradosso dell'espressione ci impedisce comunemente di riconoscere l'evidenza di questa verità. Ci si ama, non ci si ama più, e poi ci si desidera ancora; ci si rimpiange, e dopo aver dimenticato, ci si dimentica pure di essersi rimpianti; ci si prende, ci si lascia. Si ride, non si ride più. Si vive — si muore. Ecco; è tutto; e basta „.

I soggetti delle commedie di E. Sée non sono mai più complessi. Il loro autore è forse un cinico, ma il suo cinismo non ci disturba quanto quello di Coolus o di Capus. Le sue commedie sono *amorali* piuttosto che *immorali*, in quanto che non hanno neppure il pudore dei difetti e dei vizî che sciorinano. Effetti dell'epoca che attraversiamo. Nessuno può dire quanto costi ad un artista il sottrarsi alla propria epoca.

Anche *Lucien Nepoty*, si distingue per le sue doti di sensibilità spirituale. Ne la sua ultima commedia: *La cigale ayant aimé* (1921), egli rimestola il vecchio tema romantico della crestaina innamorata e mal maritata in un ambiente superiore alle sue origini, con una delicatezza intenerita da melodramma d'appendice.

E *Charles Oulmont*, un giovanissimo che comincia a far discorrere di sè, in *Bonheur* (1921) ci ripete in tono estremamente patetico l'ammonimento che bisogna lasciare ai figli il diritto di foggiare la propria esistenza e che a troppo volerli aiutare, si rischia di annientare questa loro felicità cesì fragile. Non è, del resto, fra gli scarsi tentativi ammessi dai teatri regolari che è possibile rintracciare i germi di un qualsiasi rinnovamento della poesia drammatica, bensì, se mai, su quelle scene secondarie e quasi clandestine ove la gioventù d'avanguardia si addestra ai più seri cimenti del teatro.

C) Henry Bernstein - Henry Kistemaekers - A. Fernet - G. Guiches - G. Duhamel: il dramma di situazioni e di caratteri.

Se dalla fortuna di uno scrittore di teatro dovessero desumersi i gusti artistici di un periodo storico, nessuno potrebbe oggidì meglio di *Henry Bernstein* parlare in nome della borghesia francese contemporanea, e fissarne per i tempi a venire le caratteristiche essenziali. Per quanto maltrattata dalla critica seria e serena, l'opera sua non esercita meno sui pubblici una attrazione persistente e diremmo quasi morbosa; di più, essa si è fatta segnacolo di una nuova scuola, che ha invaso quasi interamente i mercati della produzione mondiale ed ha fatto disperare dell'avvenire pochi sinceri estimatori dell'arte vera e genuina.

H. Berstein

Dedurre tuttavia dal dilagare di questo fenomeno una corruzione assoluta del gusto ed un ottundimento altrettanto profondo del senso morale nelle masse, ci sembra eccessivo.

Occorre premettere, anzitutto, come nel giudicare le manifestazioni dell'ingegno francese in quest'ultimo scorcio di tempo, noi ci troviamo di fronte ad uno speciale elemento perturbatore, che sintetizzammo già in una parola: *il boulevard.* Nessuno di noi può dire quello che ingegni magnifici, quali sono senza dubbio il Bataille, il Bernstein, il Kistemaekers, avrebbero potuto produrre, se avessero saputo e potuto sottrarsi a questa piovra indefinibile che pompa agli artisti le loro migliori energie, rigettandoli poco appresso sfibrati, logorati come carcasse inutili. Il *boulevard* significa un pubblico il cui cervello vuoto riflette pienamente l'esistenza vuota, al quale le parole tengono il posto delle idee, e le chiacchiere dei giudizi; che, per istinto, riduce un'opera al nome degli interpreti e al particolare delle *toilettes*, purchè siano firmate. E questa mentalità spiega molte cose: innanzi tutto gli argomenti; o piuttosto l'argomento, poichè non ce n'è che uno: l'amore, il *Santo Amore*, come disse Catulle Mendès. L'amore è l'idolo ed il simbolo del *boulevard*: ma qual razza d'amore,

Dio buono! Purchè gli si parli di questo unico e sempiterno argomento, il *boulevard* consente perfino che un autore dia prova di un talento personale e di una concezione originale della vita.

Ma a che prò uno scrittore dovrebbe andarsi ad impegolare fra simili malinconie? È il danaro che conta: ed un trionfo sul *boulevard* porta col danaro la celebrità, la gloria; poco importa se effimera e passeggera...

Ed ecco un Bernstein dopo aver scritto *Le détour*, si piega a scrivere un *Samson* o un *Voleur*, delle commedie, cioè, in cui l'abilità del mestiere, tiene luogo d'ogni preoccupazione di verità, di umanità; di arte in una parola; ecco come il Nicodemi, dopo il successo di *Il rifugio*, dà in pasto al pubblico *L'aigrette* e quel che è peggio *I pescicani*.

Occorre aggiungere, per questi scrittori, che essi a ciò fare, sono serviti magnificamente dal loro temperamento: temperamento d'eccezione, se ve ne fu al mondo; portato per istinto e per abitudini acquisite a svisare, a deformare la realtà, non tanto in buona fede, quanto per atto di snobismo estetico, e per amore dello strano o del contorto.

La più esatta definizione che abbia letto del teatro di Henry Bernstein (1) è quella data da H. Bordeaux :... " il ressemble à ces écoles de gymnastique où l'on voit des athlètes dans toutes les positions, excepté la normale. „

Posizioni: meditate bene questa parola che dovrà darvi la chiave della maniera propria all'autore de *La rafale*. Teatro di posizioni, o meglio di situazioni è il suo, ossia un teatro tutto concepito in vista di determinati effetti, e che di questi effetti fa la ragione d'essere dell'opera d'arte. Pensate ad uno qualsiasi

---

(1) H. Bernstein, è nato a Parigi nel 1876. É israelita ed ha preso parte viva alla questione dell'antisemitismo. Il suo primo lavoro, fu rappresentato da Antoine: *Le Masque* (1900) Scrisse dipoi *Le détour* (1902) *Joujou* (1902) *Frère Jacques* con Veber 1905) *Le berçail* 1904) *La rafale* (1905) *La griffe* (1906) *Le voleur* (1906) *Samson* 1907) *Israel* (1908) *Après moi* (1910) *L'assaut* 1912) *Le Secret* (1913) *L'elevation* 1917).

Da consultare: L. Lacour: Le théâtre de H. B. in Revue de Paris. a 1901 n. 17 XIV^e année — *H. Bordeaux. La vie au théâtre* op. cit. *P. Plat. Figures de théâtre contemporain* op. cit. *Ch. Benoist. Le théâtre d'aujourd'hui* op. cit. *A. Hermant Essais de critque* op. cit. *H. Bidou: L'année dramatique 1912-13* op. cit. *L. D'Ambra: Le opere e gli uomini* op. cit. *L. Maigne: Une trilogie de jeunes*: (*Bernstein* ecc.) Grand. Revue 37-1906.

dei lavori del Bernstein della seconda maniera : *Israel*, ad esempio, e ditemi se tutto l'interesse del lavoro non si riduce a congetturare che cosa farà il tale individuo, antisemita feroce, venendo a conoscere ch'egli è figlio proprio di quell'ebreo ch'egli aveva provocato, come nemico della sua religione e del suo partito. Ho scelto a disegno l'esempio di *Israel*, perchè la natura dell'argomento stesso, potrebbe prestarsi meglio di qualche altro, a far credere che l'autore abbia veramente inteso di lumeggiare un conflitto di razza ed un contrasto di idee, come fecero il Donnay nel *Rélour de Jerusalem* e il Guinon in *Décadence*.

Ma l'esempio vale per tutti. Il problema de *La rafale* è di vedere che cosa farà un giocatore sfortunato posto nell'alternativa tra accettare del danaro dalla propria amante o farsi saltare le cervella : quello *di Samson* consiste nel decidere se un marito ultraricco, riuscirà per mezzo di operazioni di borsa e pur inghiottendo in esse la sua fortuna, a rovinare completamente l'amante della moglie. Il resto non conta : è episodio, è accessorio che l'autore regola il più delle volte a suo capriccio, senza tener un conto eccessivo delle norme della verisimiglianza e della umanità. E difatti noi ci accorgiamo sempre come, esaurito il suo sforzo massimo nella scena centrale del lavoro, quella verso la quale sono tese tutte le molle della commedia, il Bernstein non sia frettoloso d'altro che di concludere, ricorrendo a qualche colpo di scena che lasci gli spettatori sotto una impressione violenta, e tolga loro la facoltà di esercitare un giudizio rigoroso sugli avvenimenti che si sono svolti innanzi ai loro occhi,

Se non ci inganniamo, un sistema siffatto di concepire il teatro, non è punto nuovo ; ed un nome corre spontaneo su tutte le labbra : quello di Sardou.

Si errerebbe singolarmente tuttavia, se si volesse arguire che il Bernstein non abbia fatto altro che applicare puramente e semplicemente i procedimenti cari all'autore di *Fernanda*. Se non ci facesse difetto lo spazio, sarebbe interessante istituire un parallelo fra i due scrittori, mettendo in luce i loro punti di contatto e le loro differenze essenziali. In sostanza, si può affermare che il Bernstein, pur obbedendo

alla tirannia impostagli dalla *situazione* che egli si propone di riprodurre, si studia sempre di giustificarla e di prepararla col carattere dei personaggi e dell'ambiente in cui si svolgono gli avvenimenti, denotando così una certa cura psicologica che per lo più è ignota al suo predecessore.

Egli ha poi su costui anche il vantaggio di limitarsi alla illustrazione di un unico episodio umano, d'ordinario assai semplice, senza abbandonarsi al cattivo vezzo di accumulare particolari su particori, intrighi su intrighi, nel mero intento di attirare l'attenzione dello spettatore.

Resta il fatto fondamentale della *meccanicità*, il quale vizia quasi intera la produzione del Bernstein, e diminuisce in maniera sensibile la sua portata artistica.

Anzitutto la particolare secchezza del suo stile corrisponde ad una analoga aridità nel campo ideativo e sentimentale che fa contrasto spiccato col lirismo ardente del suo contemporaneo Bataille.

Sotto la parola fredda e meditata del Bernstein si indovina un'anima aspra e dura, ma quel che più conta, indifferente; incapace cioè di scuotersi alla bellezza delle cose ed alle suggestioni del sentimento.

Ma la prova più convincente della praticità del suo temperamento, ci viene fornita dall'esame delle sue opere giovanili, quelle in cui egli, ancora spoglio da ogni influsso di *maniera*, ha potuto meglio esprimere il fondo della sua sensibilità artistica. Se noi consideriamo *Le détour*, e *Le berçail*, noi rileviamo che esse sono delle perfette commedie a tesi, concepite come altrettante dimostrazioni geometriche, composte cioè di una premessa, di uno svolgimento, di una conclusione: il tutto, concatenato, logico, prevedibile scena per scena, quasi battuta per battuta da chi possegga la chiave della soluzione e della maniera di comporre dell'autore.

Le berçail; atto primo. Evelina Landry, una specie di cerebrale incompresa (vedete anche in ciò gli effetti di un Ibsen passato attraverso la *Déserteuse* di Brieux) impazzisce d'amore per un mediocre letterato, che ha saputo parlarle il linguaggio del sentimento, abbandona a testa alta quel brav'uomo

di suo marito, ed il suo piccolo bambino, per seguire l'amante. Atto secondo : occorreva la dimostrazione pratica dell'errore commesso da Evelina, scambiando la malsana curiosità del suo cuore insoddisfatto per la vera vocazione della sua vita. Ed ecco la donna alle prese con la sopravvenuta indifferenza del suo amante e con le insidie di un meschino mondo pseudo-letterario, nel quale ella intristisce peggio che nella borghese casa maritale. Atto terzo : è naturalmente il ritorno di soppiatto al focolare domestico, per riabbracciare il figlio, del quale Evelina sente ad un tratto una intensa nostalgia. Landry, che ama ancora la moglie, dopo essersi difeso a lungo, le riapre le braccia, in una scena della quale non si saprebbe negare la potenza di commozione e la bellezza umana.

Morale : ognuno è in grado, da questo accenno sommario, di ricavarla a sua guisa.

Le détour : Giacomina è figlia di una donna che fa professione di galanteria. Ma la fanciulla si è mantenuta pura di corpo e di mente fra le mille insidie che la circuiscono.

Quando ella, nel primo atto, si promette sposa ad un mediocre borghesuccio, che la condurrà in provincia presso la propria famiglia composta di gente rigida e fredda, noi intendiamo subito che anche questa ragazza ha sbagliato la sua vera vocazione, e che un bel giorno ella dovrà finire come non aveva voluto incominciare. Dopo una lotta eroica ma vana, per vincere le diffidenze, i sospetti ingiuriosi di quella gente che non può perdonarle le sue origini, Giacomina trova che non vale la pena di sacrificare ad un marito e ad una famiglia siffatti la propria felicità e si abbandona all'amante desiderato dal suo cuore.

Voi vedete come in entrambe le commedie la tesi sia zoppicante : se Evelina e Giacomina si fossero incontrate (e non era impossibile) in uomini fatti per loro, il tentativo di sfuggire alla loro sorte primitiva sarebbe pienamente riuscito. Accade quindi anche quì, come in tutti i lavori congegnati in vista di un determinato scopo, che a voler provare troppo non si riesce a provare nulla.

Fatte queste riserve, è doveroso aggiungere che

entrambi i lavori presentano pregi che ricercheremmo invano nelle opere posteriori del Bernstein: cura scrupolosa nella obbiettivazione dei caratteri (la figura di Giacomina è forse la meglio riuscita del suo teatro), freschezza viva d'impressioni, sincerità nella pittura d'ambiente, e delicatezza di toni attinta ai migliori esempi della scuola realista. C'è anche dello spirito, di quello buono, che sgorga dalle cose e dalle situazioni, non già dalle parole.

Ma, evidentemente, un uomo di azione e di calcolo quale già si rivelava il Bernstein in questi lavori, doveva trovare troppo lungo e fastidioso il procedere per le difficili vie dell'analisi psicologica, e della verità umana.

Il fatto di cronaca, con la sua logicità irresponsabile e brutale, con la nettezza accentuata delle sue situazioni, con la libertà capricciosa delle sue conclusioni imprevedute, dovevano assai meglio sollecitare la sua musa scettica ed indifferente, frettolosa ed avida di contrasti.

Si spiegano così *La raffica*, *Il ladro*, *Sansone*, *L'assalto*, nei quali ha campo di manifestarsi una concezione dell'esistenza tutta basata sull'urto meccanico delle passioni in libertà, spogliate cioè di quella vernice che l'educazione civile e l'adattamento alla convivenza avevano loro imposto da tanti secoli e ricondotte invece alla loro natura selvaggia e primitiva, la più adatta a giustificare i gesti violenti e le sensazioni esasperate.

Strana filosofia invero, codesta che pretende cancellare d'un tratto l'impero delle norme più legittime in fatto di morale e di umanità, e che capovolge con la più grande disinvoltura tutti i vincoli di famiglia, di leggi, di sentimento, che eravamo avvezzi a considerare come i pilastri, per buoni o cattivi che siamo, su cui da che mondo è mondo si regge l'edificio sociale!

Voi credete che i figli siano per i loro padri, quali voi stessi siete per i vostri genitori; rispettosi, e pudichi per le vostre faccende di cuore, specie se inconfessabili? Errore! Le figlie chiedono ai padri, come ne *La rafale*, la bellezza di un mezzo milione per pagare i debiti del loro amante.

Voi vi immaginereste che per essere elegante e

per piacere al proprio marito una donna onesta abbia a sua disposizione dei mezzi legittimi ed ortodossi? Disingannatevi. Marie Louise Voysin non si fa scrupolo di rubare e di far accusare altri al suo posto. Ancora. Che resta da fare ad un marito che si sa tradito dalla moglie e non è disposto alla tolleranza? Eh, mio Dio, le vie d'uscita non sono molte purtroppo. Ma il Bernstein ha voluto studiare qualchecosa di nuovo, ed ha inventato un *Sansone* qualunque, che si rovina pur di rovinare, e che punito così il rivale, si riprende pacifico e contento la propria consorte.

Gli uomini, invero, che ci dipinge il Bernstein non si sentono attratti, da alcun vincolo di dovere morale ai propri simili: pàri agli antichi abitatori delle caverne, essi non obbediscono che agli impulsi disordinati del loro appetito materiale e sessuale.

Una simile stranezza di rapporti, anche in un'epoca che non può dirsi l'ideale della calma e dell'ordine, non si giustifica se non con una profonda deviazione del senso etico ed estetico e con una concezione della vita oltremodo primitiva. E siccome abbiamo visto esser prerogativa dei romantici il ricondurre l'individuo all'esplosione ingenua e selvaggia dei suoi istinti originari, dovremo concludere che, con questo teatro, un nuovo romanticismo ci minaccia, non meno artificioso e assai più pernicioso del primo, in quanto assume un carattere patrimoniale che l'altro non possedeva. Avremmo dunque, secondo un'espressione del Bordeaux, un romanticismo finanziario, ove l'amore si irretirebbe nelle difficoltà materiali.

Se voi esaminaste uno per uno i problemi drammatici che l'autore de *La rafale* si è proposto di risolvere, voi vi accorgereste di un subito della parte prevalente che il danaro viene ad assumere nei rapporti d'amore. Il solo vero ostacolo che una passione incontri è l'ostacolo materiale. La passione, oggi, esige il danaro. Fuori dalle raffinatezze del lusso, essa non saprebbe concedere il suo massimo di piacere. Gli amanti di Bernstein sono condotti ad annettere a questa potenza positiva una importanza eccezionale ed essi arriveranno al bisogno, fino alla apologia dell'audacia che la procura. Dal conflitto fra l'inte-

resse e l'amore, che vorrebbe essere disinteressato, questi scrittori fanno scaturire i maggiori effetti drammatici. In *Après moi*, James si arrovella nel terribile sospetto che la propria amante Irene gli abbia ceduto per impedirgli di chiedere conto al marito di lei della cattiva amministrazione fatta del suo danaro.

Susanna nell'*Aigrette* di Niccodemi, sente schiantarsi il cuore al sospetto che l'amante fosse a conoscenza delle sovvenzioni materiali da lei concesse alla madre di lui.

La sostituzione o la mescolanza di conflitti d'ordine inferiore a quei dibattiti di coscienza che formavano il fondo abituale della tragedia, conduce fatalmente alla violenza scenica. " I protagonisti di questi drammi non potrebbero essere complicati : uno o due istinti li dirigono.

Essi non sono in lotta con loro stessi, non intravvedono fuori di loro stessi le conseguenze dei loro atti, non si sentono legati ai destini di una famiglia, alla dolcezza e alla forza di un passato, alla gioia o alla sofferenza di altri esseri.

Non li vediamo che slanciarsi per afferrare, urlanti a morte, tagliati a colpi d'accetta, coi loro tratti duri, angolosi e grossolani „ (1).

Che una concezione siffatta, basata sull'onnipotenza del fattore materiale, risponda in un certo modo ai caratteri dell'epoca che attraversiamo, sarebbe, come dicemmo, vano il negare. L'errore di questi scrittori consiste tuttavia nell'aver generalizzato e ristretto in una formula dei fenomeni sparsi e, tutto sommato, eccezionali. Lungi dal colpire i sinistri eroi di queste istorie col disprezzo ch'essi meritano, come avevano fatto un Becque, un Lavedan, un Ancey ; codesti autori nuovissimi non riescono a nascondere la loro indulgenza per coloro, ch'essi considerano in fondo come i forti della vita.

Avviene all'incirca come se un pittore non dipingesse che dei mostri e venisse così a dimenticarsi che esiste una umanità sana, bella e forte.

---

(1) *H. Bordeaux* op. cit.

* * *

Conviene ora dare qualche cenno sommario degli argomenti principali trattati dal Bernstein in quella che vorremmo chiamare la sua seconda maniera.

Sappiamo già che *La Raffica* ci rappresenta la condizione disperata di due amanti: *Elena Lebourg* e *Roberto di Chaceroy* pel dato e fatto di un gravissimo abuso di fiducia commesso da quest'ultimo. Sono tre atti rapidi, nervosi e innegabilmente interessanti. L'energia atroce di Elena, che non lascia intentato alcun mezzo per salvare colui che ama dal suicidio che lo minaccia, è resa con accenti di una sincerità così palpitante, da farci dimenticare talvolta l'artificio nascosto che muove tutti questi individui.

Il ladro è un dramma, anch'esso, tutto d'azione; e si chiama dramma d'azione, secondo il Doumic, quello in cui sentimenti, caratteri, costumi, ambiente, non hanno alcuna importanza. Si è rubata una grossa somma nel castello dei Lagarde, ove Maria Luisa e Riccardo Voysin sono ospiti. Viene accusato del furto il giovane figlio dei Lagarde, che confessa. Ma al secondo atto noi ne apprendiamo delle belle sul conto delta signora Voysin, durante una lunga scena ch'ella ha col marito: è stata lei a rubare, per potersi fornire di *toilettes* di prezzo e conservare così l'amore del marito. Ma allora perchè il piccolo Lagarde si è accusato di un fallo che non ha commesso?

Non sarebbe egli, per caso, l'amante di Maria Luisa? Su questo sospetto di Riccardo il dramma riparte in piena volata. Ma tutto deve avere un fine.

La giovane moglie è costretta a confessare il proprio torto ai suoi ospiti e suo marito, convinto della onestà (?) di lei, si dedicherà a rifare la sua educazione morale.

Non meno semplice nelle sue linee generali è lo spunto del *Sansone*. Brachart è un ex-facchino, che col suo lavoro e con speculazioni fortunate, è riuscito a diventare uno dei principi della finanza. Ha sposato una damigella della migliore nobiltà, la quale, naturalmente, lo disprezza e si dà ad un bellimbusto, un tale *Le Govain*, anch'egli giuocatore di borsa.

Quando Brachart scopre l'adulterio, è invaso tutto dalla voluttà selvaggia di colpire il rivale nel campo ove egli si sente padrone, e per mezzo di audaci manovre borsistiche, egli riesce a gettare sul lastrico *Le Govain*, pur rovinandosi a sua volta.

Il *tour de force* della commedia sta nella scena in cui il novello Sansone, sequestrato presso di lui Le Govain, gli comunica stilla a stilla le notizie di borsa che determinano la sua rovina, per terminare con l'esplosione del suo odio e della sua vendetta trionfante.

È la solita situazione brutale alla Bernstein, che vi scuote i nervi come un eccitante alcoolico, lasciandovi un poco storditi e molto nauseati.

La moglie di Brachart, commossa da una simile prova d'amore, sentirà spuntare per questo novello Padrone delle ferriere i germi della passione.

Un bel giorno il Bernstein, volle mostrare a sè ed agli altri che era capace di involgere nei suoi lavori un vero è proprio conflitto di idee, anzi un conflitto di razza, e scrisse *Israel* (1) Ma il nostro scrittore non si avvide che le crisi di coscienza non sono affar suo e che per potersi aggirare con sicurezza nel mondo dei grandi problemi morali, occorre altra tempra, altra preparazioue ideologica da quella ch'egli possiede.

Il giovane de Clar è capo ammirato e rispettato del partito antisemita. Lo vediamo al primo atto capeggiare una riunione di gentiluomini del suo circolo, nella quale è questione di provocare certo Gutlieb, banchiere ebreo, che ha pubblicamente sfidato i cattolici francesi. Non si saprebbe immaginare una scena più *vieux-jeu* di quella in cui una mezza dozzina di questi *clubmens* aspettano l'arrivo di Thibaut, e ne tessono le lodi per prepararne *l'entrata* brillante, melodrammatica. Thibaut punisce il disgraziato ebreo, che è il solo a contenersi in quella circostanze da vero gentiluomo; ma nel recarsi, l'atto seguente, a salutare sua madre, la duchessa di Croucy,

(1) Cfr. sull'argomento: *R. de Chavagnes*: *Le juif au théâtre*: in Mercure de France a. 1910 n. n. 305-306 — 1-16 Mars Riv. teat. it. a. 1911 pag. 363, ove è una rassegna bibliogafica completa sulla questione — *P. Gilbert*: *Le juif dans le théâtre de H. B.* in *Revue critique des idées et des livres a. 1912-25 febb.*

chi incontra nelle stanze di lei? proprio il suo avversario disprezzato!

Ed eccoci alla *scène à faire*, sulla quale ci sia consentito di portare una breve analisi che valga una volta per tutte, a dare una idea della *ricetta* adoperata dall'autore per strappare l'applauso. Noi già sappiamo che Gutlieb è il vero genitore di Tibaldo (non vi sembra di tornare ai bei tempi di Dumas padre?) ma costui ignora tutto, ed investe di domande la madre per conoscere le ragioni della strana presenza di quell'uomo nel palazzo. Le giustificazioni della duchessa sono puerili: aveva sperato di sfruttare la sua condizione per invitare l'ebreo a non battersi col figlio. Tibaldo obietta che il tentativo era ridicolo e, come reazione, minaccia di ammazzare l'avversario. La madre, allarmatissima, lo supplica con frasi monche di risparmiare il suo nemico e Tibaldo le fa regalo della vita di Gutlieb. Gioia delirante della duchessa e falsa uscita del principe, il quale si rivolge e dice:

— Ça, c'est drôle....

Agnès — C'est drôle?

Thibault — Ça c'est jolimente drôle!

Agnès — De quoi parles-tu?

Thibault (qui s'est rassis) Maman, comment se peut-il que vous ayez demandé à Gutlieb de venir? Comment se peut-il que Gutlieb soit venu?

E la scena riprende di bel nuovo: sono di quegli effetti cari al Bernstein, per forzare l'attenzione degli spettatori ed inchiodarla fino alla fine: virtuosismi acrobatici, che non rispondono ad alcuna esigenza logica ed umana.

Tibaldo esprime il dubbio di essere stato ingannato, e la duchessa con molta fierezza offesa gli ingiunge di cessare. Ma il figlio insiste, sottomette alla madre l'ipotesi che il Gutlieb, essendo stato un tempo amico del marito di lei, non fosse in possesso di segreti delicati, sui quali ella avesse voluto evitare eventuali indiscrezioni. Agnese giura sul Cristo che no. Allora Tibaldo, al termine della pazienza, minaccia di chiedere lui stesso a Gutlieb la ragione della sua visita. Ed ecco la duchessa, terrorizzata, gettare l'interlocutore sopra una nuova pista: l'ebreo l'aveva amata un tempo; ella contava di sfruttare

l'antica fiamma per ottenere la rinuncia di lui al duello.

Stupore e irritazione di Tibaldo, che va fino a pensare ad un amore corrisposto: confessione della duchessa; esasperazione di furore nell'altro, che non ha ancora compreso e che si precipita per andare a castigare colui che ha portato il disonore nella sua famiglia: è giunto il momento in cui i nervi degli spettatori essendo ben tesi sarebbe dannoso procrastinare la rivelazione, e il Bernstein che eccelle, come pochi, nel conoscere questo momento, lascia andare la sua bomba: Tibaldo cade annientato e la tela cala lentamente.

Dopo una scena così sapientemente combinata in vista dell'effetto ci mettiamo a navigare in pieno assurdo.

Tibaldo, umiliato, vuole ammazzarsi, e lo confida al padre Servian, suo confessore (dove mai ha trovato il Bernstein dei religiosi che parlino come questo suo frate?) ma questi riesce a deciderlo di entrare invece in un convento. Segue la scena attesa fra Gutlieb e Tibaldo, nella quale il padre riesce a convincere quest'ultimo che le sue virtù di combattente egli le deve all'origine ebraica che reca nel sangue. È il colpo di grazia pel disgraziato giovine, il quale pianta in asso il genitore, si chiude nella stanza vicina e si ammazza.

L'esposizione dell'argomento dispensa da una ulteriore critica. Altrettanto deve dirsi di *Dopo di me*, dove il suicidio del protagonista, non consumato per fortuna, è il pernio dell'azione. Guglielmo Bourgade, per aver abusato del danaro altrui, sta per essere arrestato: non gli resta che la fuga o il suicidio: sceglie il suicidio. Mentre è in procinto di premere il grilletto dell'arma, l'apparizione improvvisa della moglie in un'ora notturna incongrua, ed in un abbigliamento assai... succinto, gli desta sospetti fondati intorno all'impiego del tempo di lei. Non occorre di meno per richiamare il moribondo alla vita. Si impianta così la famosa scena a tanaglia, cara al Bernstein, con la confessione dell'adulterio estorta a mezzo del forcipe: grida, scambio di ingiurie reciproche, tra le quali quelle di ladro e di prostituta sono ancora le più gentili. Ormai il povero Bourgade

è riattaccato definitivamente alla vita, e non pensa più che a filare all'estero, non senza aver regalato generosamente all'amante la propria moglie. Ma questa, per non rimanere in difetto di generosità preferisce seguirlo nella via dell'esilio, ed il bra- v'uomo accetta.

Avrete notato come accada di frequente nei drammi del Bernstein, che coniugi i quali si sono inflitti vicendevolmente la massima ingiuria, finiscono con l'intendersela a puntino, comincino anzi, il più delle volte a filare proprio allora il perfetto idillio. Ci sarebbe da edificare quì sopra una perfetta teoria dei rapporti coniugali, nei quali l'adulterio — alla larga! — rappresenterebbe una specie di cemento provvidenziale per le coppie disunite.

Spogliatosi da ogni preoccupazione di prole, l'amore coniugale si fa romantico, individualista, sensuale; non offre più alcuna differenza dalla galanteria. Possiamo spiegarci, in tal modo, come certi individui riescano tanto facilmente a dimenticare un passo falso della loro moglie, dal momento che esso serve a far loro acquistare in lei una ottima amante.

* * *

Siamo giunti con l'analisi della produzione di Bernstein ad un punto che per l'autore stesso segna una tappa non indifferente all'orientamento del suo ingegno.

Le ostilità di natura politica alle quali egli fu fatto segno, in occasione delle recite di questo lavoro, e la viva scossa morale che egli dovè subirne, non potevano non far sentire il loro influsso sulla sua produzione successiva.

L'assalto, *Il segreto*: le due commedie con le quali il Bernstein, ancora malfermo e trepidante si presentava al verdetto dei pubblici, presentano a non dubbi segni i germi di una feconda rigenerazione morale.

Dove è passato il dolore coi suoi laceramenti improvvisi ed i suoi singulti soffocati si crea dai brandelli d'anima ancor sanguinanti una sensibilità umana più squisita e come purificata, che è arra di trionfo sui sordi istinti del mestierante e dell'uomo d'azione.

L'assalto, e per il concetto cui si ispira, e per i mezzi di cui si serve, porta l'impronta di un arte ben altrimenti elevata e cosciente da quella che costituiva la *maniera* usuale del Bernstein. Lo scrittore vi affronta il problema psicologico delle avversità che il destino sembra riservi a tutti gli uomini destinati a salire, nell' ora in cui essi pare stiano per raggiungere la vetta del loro trionfo. A questo *assalto* delle meschine invidie coalizzate, le quali ricercano nella vita dell'uomo il punto oscuro e debole su cui costruire la base delle loro macchinazioni proditorie, l'individuo preso di mira sovente resiste, sol perchè trova al suo fianco un essere semplice, ingenuamente fiducioso, che sembra messo là dal destino per sostenere le forze del combattente nell'impari lotta. È il caso del protagonista, deputato capo gruppo, ed alla soglia delle maggiori fortune, cui un libello famoso move accusa di aver iniziato la sua carriera con un furto di poche migliaia di franchi in danno del suo principale. La campagna ed il processo sono condotti di sottomano proprio dal senatore *Frepeau*, avido di soppiantare il collega. L'accusa è vera: un passato integro, irreprensibile, non varrebbe a salvare l'uomo attaccato dallo sfacelo che lo minaccia, se egli da combattente astuto non si accorgesse che il suo reale avversario è il Frepeau e non si procurasse le prove di un suo illecito maneggio per forzarlo a deporre le armi e a far ammenda onorevole, in giudizio, delle accuse. È il pericolo superato, è il trionfo; ma quì comincia il vero dramma. Il buon genio del vincitore è una giovanissima fanciulla che lo ama riamata, e che è la sola a non sentire gioia del trionfo, perchè era la sola di tutta la famiglia a non dubitare della innocenza del suo promesso! Allora una rivoluzione generosa si compie nell'anima di lui: egli non potrà profittare del candore fiducioso della fanciulla: le confesserà spontaneamente il suo errore giovanile, scontato con lunghi anni di probità austera e di sacrifizi silenziosamente sopportati, e ne riceverà l'ambito perdono, quasi lavacro al rimorso intimo che lo martora.

Ognuno si avvede, anche da questa succinta esposizione, come si respiri qui dentro un'aria diversa

dal consueto, e come i valori morali e psicologici trovino finalmente nel Bernstein la loro esatta valutazione umana ed estetica.

Non rinuncia egli, pertanto, alla violenza delle situazioni drammatiche, ma egli sa disbrigarsene con un tatto ed un senso armonioso della misura che ci fanno concepire le migliori speranze per il suo avvenire.

Il felice processo non si arresta con *Il segreto*, il quale, per essere una commedia *ben fatta*, secondo le teorie del Sarcey, non è per questo meno l'illustrazione di un caso psicologico, anzi di un carattere, còlto in tutte le sfaccettature della sua vita sentimentale intima, con un processo di osservazione che richiama i bei tempi dell'autore di *Le Détour*. Una volta tanto l'abilità si accorda con la verità.

Gabriella Jannelot, nel concetto dell'autore, starebbe a rappresentare la figura tipica della creatura dagli istinti malvagi. Gelosa della felicità, dell'onore, della prosperitá di tutti coloro che la circondano, essa si adopererà inconsciamente a distruggerla, e noi sappiamo che ciò che vuole una donna, è cosa fatta. Per due atti noi assistiamo adunque agli intrighi diabolici mediante i quali ella riesce a guastare il marito colla propria sorella, a separare la sua migliore amica dall'uomo ch'ella ha sposato, come prima l'aveva separata dall'uomo che amava, finchè nel terzo atto l'autore fa avvenire la spiegazione di questo strano caso psicologico, ci dà la chiave di questo segreto che fa di Gabriella un mostro. Fino a questo momento il Bernstein, con abilità sopraffina aveva saputo nascondere i moventi di tanta malvagità : lo scatto avviene in maniera un po' brusca ; la verità cade come una doccia da cui ciascuno rimane annientato. Questo studio fine e forte — scrive il Bidou (1) — così intelligente e vicino alla realtà, così drammatico e naturale, segna un momento interessante nell'evoluzione di uno scrittore che, senza perdere della sua forza e della sua foga diviene ogni giorno più vario, più pieghevole e più sensibile.

---

(1) *L'annéc dramatique 1912-13*, op. cit.

Il Bernstein è giovane ancora, e può prepararci delle sorprese.

* * *

Intanto, egli fa disgraziatamente scuola. Gli imitatori delle sue peggiori qualità si accalcano intorno alle sue orme. Come si spiega questo rinnovamento di favore del teatro *d'intreccio*, che sembrava definitivamente seppellito dall'affermarsi del teatro di idee? L'esempio allettante di uno scrittore, quale il Bernstein, non basta da solo a darci ragione del fenomeno. Esso ha motivi che toccano più davvicino l'eccezionale stato d'animo dell'epoca che attraversiamo; quel complesso cioè di azioni e di reazioni per cui si determina la natura degli artisti mediocri e l'indirizzo di una corrente letteraria.

Due tendenze vediamo risvegliarsi in modo particolare nell'ultimo quinquennio; l'una verso la poesia drammatica, alla quale non è estraneo l'influsso del gruppo di scrittori-simbolici facente capo al Maeterlinck; l'altra verso il teatro di movimento. Qualche anno fa si costruivano ancora dei lavori scuciti, che andavano ondeggiando quà e là al capriccio della fantasia; adesso la formula drammatica è estremamente rigorosa; ci vengono fornite delle commedie di precisione, come dei potenti motori che pulsano a centinaia di colpi al minuto, rispondendo così al concetto febbrile ed agitato della vita odierna. Un teatro d'azione crea per compensazione un teatro lirico.

Abbiamo già avuto occasione di osservare come questo teatro d'azione tenti sostenersi rimettendo a nuovo le situazioni più convenzionali con una spalmata di vernice fresca e brillante, sostituendo qualche pezzo del macchinario logoratosi per vetustà, con un altro adatto al gusto dei nuovi tempi, applicando al prodotto, quale marca di fabbrica appariscente, una etichetta di gusto filosofico, desunta da una pretesa teorica generale della vita. Ripieghi ed artifici meschini che non ingannano se non gli ingenui e non durano in vita neppure il tradizionale spazio di un mattino.

C'era, ad esempio, uno di quei vecchi *clichés*, che nel santo dilagare di patriottismo e di nazionalismo

avrebbe guadagnato non poco ad essere rimesso a nuovo, un *cliché* che aveva servito a Sardou per foggiare *Patria*, ed aveva fornito carriera onorevole a molte dozzine di drammi da arena.

Questo motivo si è prestato in maniera eccellente al Kistemaekers per imbastire quella *Fiammata*, che ha infiammato realmente i pubblici dei due emisferi ed ha reso celebre nel giro di pochi mesi il nome di uno scrittore cui una ventina d'opere non ispregevoli non avevano fruttato sino allora se non una modesta rinomanza sul campo degli studiosi (1).

Quella del dramma patriottico è stata effettivamente una ventata che, con ripercussioni più o meno profonde in altri paesi, ha soffiato sulla Francia contemporanea, coincidendo, per una curiosa circostanza, con la preparazione morale della grande guerra.

La *Maison diviséé*, *Alsace*, *Servir*, *L'alibi* e *L'exilée*, ne sono i campioni più noti: viene poi la letteratura di guerra propriamente detta che ha dato *L'amazone* di Bataille, *Re*, *Legge e libertà* di Andreief, *L'invasore* di Annie Vivanti, per non parlare che di alcuni...

Le origini di questo movimento, oltre che in un certo atteggiarsi degli spiriti, richiamati da un oscuro presentimento di minaccia alla intensificazione delle energie nazionali, possono venir ricercate nell'invasione di una produzione romanzesca e letteraria a base militare, di marca tedesca, tipo il *Suona la ritirata* di Bayerlein e *Disciplina*.

Un tal movimento. deve tenersi per sincero? Il patriottismo è un sentimento così delicato che si guasta con l'enfasi, sì che a ragione un ardente pa-

---

( ) H. Kistemaekers è nato nel Belgio, a Floreffe, nel 1872, e fu naturalizzato francese nel 1903. Figlio di editore, esordì giovanissimo nelle lettere e nel giornalismo.

Si notano fra i suoi romauzi: *Lit de cabot* (1891) *L'evolution sentimentale* (1893) *Confidences des femmes*, *L'amour à nu*, *L'illégitime*, *Les heures suprèmes*. ecc. Al teatro ha dato: *Pierrot amoureux* (1890) *Morale de siécle*. *Idylle nocturne*, in versi (1891) *L'amour en jaune* 1892) *Accroche-coeurs* 1893) *Le mënage Quinquet* (1893) *Dent pour dent* (1900) *Martha* (1899 *La blessure* (1900) *Oedipe voit* (1901) *Le premier client* (1902) *L'istinct* (1903) *La flamblée* (1911) *L'exilée* (1912) *L'embuscade* (1913) *L'occident* (1914) *Le roi des Palaces* (1919).

Da Consultare: *A Hermant. Essais de critique*, op. cit. *H. Bordeaux. La vie au théâtre* op. cit. — *H. Bidou L'année dramatique 1912-13* op. cit.

triota francese così ne scriveva : “ *y penser toujours et n'en parler jamais* „.

A voler esser sinceri, il Kistemaekers è stato abbastanza abile da parlarne ne la sua *Fiammata*, il meno possibile, il che costituisce insieme un pregio ed un difetto. L'azione del dramma, difatti, potrebbe svolgersi benissimo all'infuori dell'idea di patria, ridotta com'essa è, ad un semplice meccanismo di situazioni drammatiche, prive di riferimento alla vita reale.

H. Kistemaekers

Il tenente colonello Felt è ritenuto un uomo di talento, ma ambizioso, e pertanto pericoloso.

Egli stesso si considera un essere di elezione, chiamato a governare il proprio paese e ad abbattere su di esso il proprio pugno autoritario. La moglie Monica, che lo amò molto in passato, ebbe a disgustarsi di lui, per le sue maniere egoistiche e brutali.

Fatto sta che c'è un malinteso tra la giovine signora ed il suo fiero marito, malinteso quanto mai artificioso ed inverisimile, ma che spinge costei a meditare il divorzio, per rimaritarsi con Marcello Beaucourt, ex ministro ed uomo politico influente. I due fidanzati giuocano a carte scoperte, tanto che il colonnello in una scena alla Bernstein col candidato alla sua sucessione, minaccia di annientare, di stritolare il rivale se non lascerà libera Monica. C'è anche un losco banchiere Glogau, sospettata spia, che in un colloquio, a mezzanotte, procuratosi col colonnello, gli ingiunge di pagare seicentomila lire di cambiali, da lui raccolte in sua mano ; debiti contratti dal brillante ufficiale, come apprenderemo poi, per secondare le manìe di lusso di Monica che sentiva sfuggirli dalle mani. Ma dove i ricordi del maestro Bernstein si fanno più vivi, si è appunto nel secondo atto, in cui la grande scena fra i coniugi richiama immediatamente quella analoga del *Ladro*, con in più l'allettamento del mistero e del delitto.

Monica sta attendendo nelle sue stanze il deputato Beaucoùrt, quando avverte misteriosi romori al piano superiore e vede apparire subito dopo inaspettato il marito ; il quale pallido e abbattuto, le chiede ricovero per la notte. Monica respinge sdegnosamente ogni contatto, noncurante dell'aria insolitamente umile e remissiva del colonello : quì l'effetto tocca il suo

punto culminante: Felt racconta dei suoi debiti, dice della proposta fattagli da Glogau di annullare le cambiali contro la rimessa di segreti militari da parte del colonello, e l'uccisione della spia commessa da quest'ultimo in un impeto di indignazione e di orrore.

Ed ecco Felt divenuto subitamente, a gli occhi di Monica, un eroe. Si ode bussare alla porta. Sarà Marcello Beaucourt, pensa il colonnello. Scena sopra scena: un avvoltolamento di corpi rantolanti nella voluttà, una raffica di urla di supplicazioni di baci e di carezze. Di là è il corpo del morto. Monica fa animo al suo eroe e lo guida alla stanza dell'assassinio per combinare una messa in scena che salvi entrambi dalla rovina. Un eroe? ah, no, signor colonnello. Vostra moglie può ben gettarvi le braccia al collo ed onorarvi in tal guisa, che voi non apparirete meno un delinquente. Come? una spia vi fa proposte disonorevoli e voi invece di denunciarla, vi attaccate al collo di lei e la strozzate? Gli è che voi avete pensato più che altro ai vostri debiti poco onorevoli, ed avete provveduto, prima di ogni altra cosa al vostro interesse! Perbacco, egregio signore, ma voi dovete essere un nietzchiano pericoloso, e Corrado Brando al cospetto vostro deve sentirsi un agnello!

E poi? questa spiegazione con vostra moglie, aspettavate ad ottenerla proprio in quel frangente? Stavate per divorziare senza esservi mai spiegati, pur vivendo l'uno accanto all'altra? Ed occorreva proprio *la fiammata* di patriottismo per riconquistarvi l'amor della vostra signora?

Ognun vede come caratteri, moventi psicologici, avvenimenti, tutto sia quì artefatto, accomodato in vista dell'effetto scenico, e risenta del teatro romantico lontano un miglio. Peggio accade al terzo atto. Beaucourt che ha presentito nella misteriosa morte di Glagau l'opera del colonnello, ed è esacerbato pel voltafaccia di Monica, grida a costui che lo denuncierà, ma quando questi, dichiarando di essere pronto a costituirsi, racconta le peripezie drammatiche del suo assassinio, il deputato sente nell'animo il sentimento patriottico prevalere su ogni desiderio di vendetta e tende la mano al rivale, prendendo su di sè la responsabilità di sviare le ricerche del magistrato inquirente. Entrambi pronunciano in questa occasione

delle belle parole che meritano la pena di essere ascoltate, e saremmo anche propensi ad aggiungere che valeva per esse la pena di scrivere il lavoro.

Che resta tuttavia, di questa *Fiammata*? Che conclude essa? Essa è *teatro*, nel senso più rigoroso della parola. Ma che cosa è dunque questo *teatro*? Esiste una verità di palcoscenico? Saranno tutti pazzi od illusi coloro che si studiano di mettere in un'opera un pò di pensiero, di osservazione della vita e di inquietudine morale; di risvegliare delle idee negli spettatori? Giacchè è una convenzione molto comoda quella di accusare i pubblici di frivolità e di noncuranza per gli alti problemi dello spirito: bisognerebbe piuttosto convertirli alla nuova formula d'arte.

Ma questa formula, a creare la quale lavorano da trenta anni tante egregie persone, è ancora ben lungi dall'esser trovata, ed il pubblico, stanco di aspettare ogni giorno il capolavoro che le gazzette gli vanno strombazzando ogni settimana, si abbandona allo scrittore che lo stringa nel pugno, che sappià realmente far vibrare i suoi nervi, e tener in ansia il cuore.

Raggiungere tutto ciò, anche coi mezzi dei quali dispongono questi abili confezionatori di drammi, non è neppur facile, del resto. Lo ha provato lo stesso Kistemaekers, colle sue opere successive: *L'esiliata*, *L'imboscata*, *L'occidente*, tutte più o meno dimenticate, nonostante la loro data recente di fabbricazione. Esagerando quella che gli pareva essere, ed era, la sostanza dei suoi successi, ma complicando le avventure, raddoppiando le tirate, gli effetti, le violenze, lo scrittore belga arrivò subito, senza rimedio, al grottesco. *L'imboscata* è il capolavoro del grottesco.

Roberto è figlio naturale di M.me Gueret, moglie di un costruttore d'automobili, e rappresenta il frutto d'una colpà di lei, anteriore al matrimonio. Il bravo giovane che non conosce i suoi genitori, si incontra coi Gueret ad una festa; e siccome egli, come ogni buon figlio naturale, esce dal Politecnico, Gueret lo arruola subito quale direttore della sua fabbrica.

La madre è felice di aver vicino il proprio ragazzo. Ma quando questi, per capriccio d'amor proprio, le chiede la mano di Anna Maria, figlia legittima dei coniugi Gueret, ella terrorizzata, non trova altra giu-

stificazione al rifiuto, che nella sproporzione di condizione sociale.

Roberto passa così dalla parte degli operai che sono in sciopero e fa saltare l'officina. Il padrone gli salta al collo per strangolarlo, preso anche da sospetti di una intimità tra lui e la propria moglie, ma questa sopraggiunge per gridare: è mio figlio! L'ultimo atto, fra le macerie dello stabilimento, vede il perdono di tutto e di tutti, in mezzo ad episodi tratti dal magazzeno dei più stantii ed arrugginiti espedienti del mestiere.

Per citare il giudizio di un critico autorevole ed equanime, mi piace riportare queste parole di Domenico Oliva che caratterizzano un dramma ed un genere: " Tutto quì, tutto, senza eccezione, è falso: false le figure, falso l'intreccio, falsa e puerile la forma, zeppa di tutti i mezzucci scavati nelle cantine dell'arte drammatica. Non voglio discendere a particolari: ne arrossirei. Dico soltanto che in Francia si ritorna lietamente a quel dramma il quale da noi si diceva da arena, e che tutti gli sforzi fatti anche colà per creare un teatro che avesse consistenza e dignità artistica, si debbono, dato l'andazzo, considerare come perduti ".

Identiche parole dovremmo spendere per *L'esiliata*: la storia di una principessa mal maritata, in un ipotetico regno dei Carpazi, la quale si innamora di un precettore francese; drammaccio di peripezie cinematografiche, riprovato perfino a Parigi; ed altresì per *L'Occidente*, melodrammatica sequela di avventure capitate ad un ufficiale della marina francese, divenuto facile preda di una maliarda esotica. (1)

Il Kistemaekers aveva cominciato la sua carriera drammatica con lavori che, come *L'istinto* (1900), scritto per il Teatro libero, denotavano almeno una certa preoccupazione artistica, e l'intenzione di batter vie onorevoli nella professione drammatica.

La sua graziosa *Beneficenza*, scritta in collaborazione con Pierre Weber, il suo *Mercante di felicità*, francamente e simpaticamente comico, non lasciavano

---

(1) Non val dilungarci neppure su quella buffonata del *Re dei Palaces* ove egli ci presenta una ridicola figura di portiere di un grande albergo, factoctum e *deus ex machina* di cento intrighi.

presagire che egli avrebbe messo le sue innegabili qualità teatrali e la sua perizia a servizio delle più basse voglie del pubblico. Ma l'allettamento dei facili guadagni è tale da togliere a certi scrittori ogni facoltà di controllo....

* * *

Non sarebbe però conveniente chiudere questo capitolo senza accennare ai due o tre scrittori recenti, che per la serietà di intenti da cui sono ispirati, appaiono tali da lasciar concepire legittime speranze circa il loro avvenire.

G. Guiches

G. Guiches, autore di *Vouloir*, pur palesandosi nel disegno generale della commedia, e nei metodi, attaccato al sistema che è proprio del Bernstein, offre a chiari segni l'indizio di un talento drammatico pieghevole e perspicace. In questo lavoro egli ha inteso farci considerare tutto il valore di una bella massima: che la vera vittoria è su noi stessi: " Vouloir, c'est vouloir ce qu'on ne veut pas „. L'avventura di questo nevrastenico, in apparenza guarito dall'amore e che pur tuttavia resta inquieto, sospettoso, ammalato, ancora dopo la guarigione, è assai drammatica e colta nel vero di questa nostra vita moderna ove la crisi mentale e morale che attraversiamo rappresenta un fattore di tale importanza che non potrebbe sfuggire all'acuta indagine di uno scrittore di teatro.

Filippo d'Estal, avendo perduto la moglie, attraversa un periodo di nevrastenia acuta. Suo cognato, il grande neuropatologo Lemas, ne imprende la guarigione ed a questo fine lo induce a sposare Lorenza, da lui amata puramente nel passato. La volontà di Lemas continua ad affermarsi anche fra le pareti domestiche dei novelli coniugi. Per dei malintesi insorti, Lorenza sta per abbandonare il marito e per seguire Lemas, ma questi sa sacrificarsi alla felicità dei due sposi che si amano, li riunisce, e si allontana per nuovi viaggi.

Pur essendo dotato di assai belle scene, il lavoro appare un po' incerto. La materia vi è complicata, imbrogliata, disposta in modo bizzarro: il dramma cupo

si risolve in una trovata da *vaudeville* che disorienta il lettore.

Qualità più nettamente artistiche ritroviamo in *Dans l'ombre des statues*, (1913) *G. Duhamel* (1) non è dei soliti: il suo concetto è materiato di pensiero, la sua forma è ricca di poesia, il suo stile è fermo ed energico: non gli fa difetto neppure l'abilità del mestiere ed il desiderio di piacere. Disponendo di elementi siffatti egli è stato più di una volta ad un pelo dal darci la grande opera d'arte, ma la speranza, per essere stata costantemente delusa, non è per questo meno perduta. Il tema familiare al suo spirito è la lotta dell'essere contro l'ambiente nemico che lo circonda: tema attraente e nobile, che non era stato fino ad ora sviluppato in modo pieno e convincente, benchè debbano ricercarsene le origini nella formula realista. Ma il Duhamel è un poeta.

G. Duhamel

Egli aveva già in un dramma, intitolato *Combat* celebrato la lotta come un principio di vita e di salute; in un altro dramma, *La lumière* aveva mostrato un cieco che si creava un universo e, orgoglioso del mondo che si era foggiato, vi trascinava colei che amava. In *Nell'ombra delle statue*, un'anima giovane, vigorosa e debole ad un tempo, soffocata sotto la maschera impostale dalle convenienze famigliari si dibatte e tenta di svincolarsi.

È sempre il medesimo elemento della volontà che noi troviamo in giuoco; della volontà che aspira alla partecipazione piena ed indipendente della vita, della volontà orgogliosa che è diritto, che è forza, che è anche all'occasione sacrifizio e rinunzia; della volontà che solo da sè stessa ripete le norme del perfezionamento individuale e sociale.

Quali elementi morali e filosofici hanno concorso a creare questa tendenza, che noi troviamo, diversa-

---

(1) G. Duhamel, poeta e critico è una delle più belle intelligenze della Francia Contemporanea. I suoi libri principali *Vie de Martyrs*, *Civilisation*, *La possession du monde*, *Entretiens dans le tumulte*, *Paul Claudel*, rivelano una concezione naturalistica, edonistica, ottimistica, della vita, che all'uomo assegna per compito non già di trasformare la realtà secondo un ideale, ma piuttosto di assorbirne e gustarne gli infinitamente vari aspetti. La sua è un'etica sentimentalistica e vagamente umanitaria Cfr. *A. Tilgher*: *Voci del tempo* Roma *Libreria di scienze e lettere*, 1921.

mente orientata, in quasi tutti i creatori di nuove formule drammatiche, rampollati sulle rovine del teatro di idee? Da Nietzche forse, da Ibsen, fors'anche dal sognatore Maeterlinck e dall'evangelico Tolstoi...: nell'immane, caotico urtarsi e confondersi di correnti che è proprio dello spirito contemporaneo, è ben arduo sceverare la parte che a ciascuno va fatta delle idee dominanti un determinato periodo artistico.

Il propagandista di *Nell'ombra delle statue* è un morto: un morto illustre: Emmanuele Bailly, del quale si sta per inaugurare il monumento, e la cui grandezza continua a pesare su tutti i membri della sua famiglia, specie sul figlio Roberto, che dalla mania autoritaria della madre, e da quella dei compagni del padre, depositari del suo verbo, è costretto ad imporsi sul viso una maschera che non è la sua, ad imporsi una condotta di semplice figurante, mentre egli aspirerebbe a vivere liberamente ed interamente la sua giovane vita. Quando difatti egli viene a sapere che non è realmente il figlio di Emanuele, la sua gioia non ha confini: egli potrà finalmente opporsi a viso aperto a coloro che in nome del morto si sono presa la sua vita e ne hanno fatto strumento di ambizione e di convenzione sociale.

È un sentimento, questo, un po' morbido, e sottile e piuttosto letterario, ma pieno di bellezza poetica e di nobiltà umana. Il lavoro non è più che un accidente particolare del gran dramma universale: la resistenza del carattere e l'adattamento all'ambiente. Il terzo atto risolve il problema, ma in modo da deludere la nostra aspettazione.

In seguito ad una potente scena con la madre, Roberto è ripreso interamente dall'autorità di lei, che carezzevolmente ma fermamente gli spiega la sua propria vita, e il dovere di colui che il mondo tiene pel figlio di un eroe. Roberto è vinto e piegato al sacrifizio, se non persuaso. Egli riprenderà la sua triste catena, la sua anima d'imprestito sovrapposta alla sua vera, quell'anima ch'egli tiene come una straniera, come una intrusa, benchè sia la radice istessa d'ogni sua sensazione.

" Mon malheur — piange Roberto — n'est même pas de ceux qui peuvent inspirer la pitié „ .

A. Fernet

La maison diviseé di *A. Fernet* è austero e nobile dramma, troppo austero e troppo nobile forse, per i tempi che corrono.

Il conte *di Berg*, primo ministro di un regno ipotetico, governa con l'autorità e con la violenza: le masse operaie sono in ribellione, e questa è capeggiata da Giovanni, il figlio istesso di Berg, un utopista e un illuso. Una delegazione di operai viene a colloquio col ministro. Giovanni ne fa parte; il contrasto è bello, pieno di emozione umana e scevro di retorica: la soluzione del colloquio è una sfida reciproca cui la posizione rispettiva degli antagonisti conferisce un carattere di intenso interesse. La sommossa guadagna la capitale e Berg è esitante di reprimerla nel sangue, nonostante il suo passato austero ed inflessibile e le assicurazioni date al sovrano. Finalmente, all'insistenza degli appelli telefonici egli devi cedere; la fucilleria da lui scatenata, crepita: è come s'egli assistesse alla esecuzione sommaria di suo figlio.

Giovanni è caduto, infatti, fra i primi, come il suo dovere gli imponeva. Ed ecco, per Berg, l'espiazione che comincia: la dimissione dall'alta carica prima; poi l'affannosa ricerca di colei che fu compagna di Giovanni e che è depositaria della sua creatura, quanto del figlio estinto resta al padre più sventurato che colpevole. Egli la trova in una povera stanza, ove poco innanzi, ella aveva rianimato con la sua parola piena di fede i compagni del suo Giovanni, il cui corpo si intravvede sotto la funebre alcova.

Vedendo giungere il loro mortale nemico, il loro carnefice. i rivoltosi vorrebbero farne giustizia sommaria, ma la grave figura di questo padre che non si difende, estraneo ormai alle cose della vita, li disarma. Berg e Caterina rimangono soli e parlano come può parlare ciascuno di loro in un simile momento. Il vecchio autoritario proclama il suo diritto ad impadronirsi del nipote, Caterina crudelmente glie lo contesta: le verità dolorose, inesorabili cadono dalle loro labbra come altrettanti colpi di maglio. Entrambi senza odio, senza rancore finiscono col piangere il morto: ma ciascuno di essi rimane fermo nella sua fede, e continuerà a combattere, scegliendo Iddio a giudice delle loro umane contese.

La scena è assai bella: la simmetria dei due per-

sonaggi è attenuata dai loro differenti caratteri, e l'analogia che il dramma potrebbe presentare con altri lavori, quali *Les mauvais bergers*, è abilmente evitata dall'autore.

Tra i lavori recenti che possono riattaccarsi a questo gruppo, citiamo di passaggio *L'inconnu* e *Monsieur Beverley* di *L. Verneuil*, *La prima coppia* (1920) di *André Dumas*, *La danseuse éperdue* di *René Fauchois*, autore di un *Beethoven* e di altri drammi fortunati, *Simun* del *Lenormand*. Ma nulla per ora, come dicemmo, nella evoluzione del dramma di situazione e di caratteri, lascia adito a sperare in un rinnova mento della vecchia formula, creata dal Sardou, e adattata dal Bernstein alla moda dei tempi.

D) Émile Fabre: il dramma sociale collettivo.

La figura artistica di Émile Fabre (1) quale si rivela attraverso la ragguardevole opera sua, appare una fra le più semplici e direi quasi monolitiche del teatro contemporaneo. Se si tien conto delle sue origini, che si riattaccano al Teatro Libero, e della concezione, eminentemente realistica cui è ispirata l'intera sua produzione, egli dovrebbe trovar posto fra i diretti continuatori del Becque, anche perchè egli, per l'austerità del suo temperamento e per la serietà dei suoi propositi, mal si adatta alla compagnia di quel nuovo romanticismo decadente che costituisce la manifestazione più recente dell'arte drammatica francese.

Senonchè il realismo del Fabre non è dei soliti. La sua *formula* contiene i germi di un rinnovamento notevole nel campo della tecnica e dell'estetica teatrale: ed è a questo titolo ch'egli prende posto fra i creatori più geniali che abbia visto la letteratura drammatica moderna. A dirla in breve, egli ha sostituito al teatro individuale un teatro *collettivo*. Che cosa si intende per *collettivo*?

---

(1) Émile Fabre è nato nel 1870 a Metz da un amministratore di teatri, che condusse seco il figlio nelle sue peregrinazioni attraverso le città di provincia: a tredici anni il giovinetto, anch'egli, calcava il palcoscenico. Ma egli, peraltro, continuava i suoi studi e divenuto studente di giurisprudenza veniva scelto a segretario dal celebre avvocato e sindaco di Marsiglia Nathan, che doveva poi servirgli di modello pel suo *Ferrier* de *La vie publique*. Divorava egli intanto i classici del teatro e preparava in silenzio la sua vocazione. Nel 1894 la sua prima commedia: *Comme ils sont tous* trovava ospitalità alla *Comédie parisienne* e richiamava sul giovane esordiente l'attenzione di Becque. *Le lendemain L'impérissable*, venivano appresso; finchè *L'argent* recitato nel suo Teatro Libero (1895) consacrava definitivamente l'astro nascente. L'autore venne ad abitare in Parigi ove scrisse i lavori successivi in questo ordine: *Le bien d'autrui* ('97) *Timon d'Athènes* ('99) *La vie publique* ('901) *La Rabouilleuse* '903) *jes Ventres dorés* '905) *Lamaison d'argile* ('907) *Les vainqueurs* ('908) *César Birotteau* ('910) *Les sauterelles* '911) *Un grand bourgeois* ('914). E' stato chiamato a dirigere la *Com d.e francaise.*

Da consultare: A. E. Sorel – E. F. in Essais de psycologie cont.ne op. cit. – Cesare Levi – Autori drammatici francesi. E. F. in Rass. Contemporanea 10 Maggio 1914 – P. Flat – E. F. in *Figures de théâtre contemporain* op. cit. – *H. Bordeaux* in *La vie au théâtre* op. cit. *D. Oltva* in *Note di uno spettatore* op. cit. *A. Benoist* in *Le théâtre d'aujourd'hui* (2. serie) op. cit. *R. Doumic* in *Le théâtre nouveau* op. cit. *L Roblot:* A propos dei " *Ventres dorés* ,, in *La Revue d'art dramatique* 15 Avril 1905 ecc.

Prima del Fabre, gli autori si erano adoperati a far sprizzare il dramma dall'opposizione di singoli caratteri, di volontà individuali, di idee. L'autore de *La vita pubblica* introduce nel chiuso ambiente della scena un nuovo elemento importantissimo: la folla. La vita di questo anonimo mostro a mille teste, del quale gli scienzati moderni ci hanno descritto la natura ed analizzato la particolare psicologia, doveva trovare nel Fabre l'artista che sapesse interpretarne l'anima, i gusti, i pensieri, le predilezioni, che sapesse raccoglierne le voci disperse per fonderle in una sinfonia possente.

La lotta sanguinosa dell'individuo con la folla. l'inghiottimento di ogni piccola particolarità umana nella marea agitata e turbolenta: ecco una mèta superba per un uomo di teatro... Il contrasto si allarga così a proporzioni inusitate e si fa veramente partecipe di questa nostra esistenza odierna così febbrile agitata e turbinosa da apparire all'occhio dell'osservatore quasi un cattivo incubo di una notte insonne.

Altri scrittori di teatro avevano sentito prima di lui il bisogno di allargare l' orizzonte degli umani conflitti; (1) William Shakespeare sopra tutto, che con la potenza del suo genio seppe introdurre nel breve ambito della scena le umanità vaste e tumultuose del *Giulio Cesare*, del *Catilina*, e dell'*Enrico VIII*.

Spettava al Fabre l'ardimento di applicare analoghi concetti ai tempi moderni, e può dirsi ch'egli ha assolto il suo compito con probità e con coscienza d'artista, se non sempre con sicuri risultati.

Di quali mezzi egli si sia servito, a quali propositi si sia ispirato, e fino a qual punto egli sia riuscito nell'intento vedremo più oltre.

Occorre dire intanto come non tutte le sue commedie riguardino fenomeni di psicologia collettiva. Una buona metà della sua produzione investe argomenti di carattere familiare ed intimo, i quali completano, per dir così, la portata morale ed artistica dell'opera sua, e rivelano nel suo svolgimento una poderosa unità di concetto e di esecuzione.

---

(1) Interessante a questo proposito è il tentativo effettuato da Romain Rolland col suo *14 Luglio*.

Come in tutti i grandi classici, realisti autentici, l'osservazione dei mali che inquinano i rapporti familiari e sociali è ispiratrice al Fabre di propositi altamente moralizzatori: non già che, come il Brieux, egli si affanni a preparare l'avvento di una umanità migliore. Egli è troppo sagace per lasciarsi sedurre da simili utopie. Ma dimostrando in forma tangibile le tare della nostra natura o dei nostri ordinamenti, egli ritiene di aver assolto nobilmente al suo compito di satirico e di moralista. Un unico intento egli persegue, adunque, sia nel campo privato, sia in quello pubblico; al primo potrebbero più strettamente ascriversi: *Comme ils sont tous*, *L'argent*, *Le bien d'autrui*, *La Rabouilleuse*, *La maison d'argile*, *Un grand bourgeois*; al secondo: *Timon d'Athènes*, *La vie pubblique*, *Les ventres dorés*, *Les Vainqueurs*, *Les Sauterelles*. Entrambi sono interamente dominati dai caratteri spiccati e personalissimi del suo temperamento; la chiara visione della realtà non deformata da partiti presi, da passione politica o da servitù di pensiero; una attitudine singolare a mettere in luce i tratti essenziali degli individui e dei gruppi sociali, mantenendo nell'ombra tutti gli elementi accessori, ciò che fa la caratteristica degli artisti di razza; una forma drammatica chiara, sobria, stringata, tutta materiata di cose, che se dovesse avvicinarsi a qualcuno, lo farebbe assomigliare ad Hervieu.

Emilio Fabre non è dunque un poeta?

Altro che; ma a modo suo. Vi sono tante maniere di essere poeti per quanti modi v'ha di sentire la poesia. Egli la sente nella maniera un po' aspra e dura degli uomini che non si commovono troppo facilmente, ma che sotto la maschera compassata ed anche burbera posseggono un cuore eccellente. E' la maniera di Becque, il suo maestro, il suo modello, al quale lo lega una maggiore affinità di spirito e di forme. Ma se volete coglierlo, il Fabre, in flagrante delitto di emozione sincera, leggete *César Birotteau*, il dramma commovente del commerciante onesto che rimane vittima della sua bontà; considerate ne *La maison d'argile* la dolorosa situazione di quella madre condannata a scegliere tra suo marito ed i suoi figli e a non contentare nessuno di essi; o nei *Ventri dorati* la meravigliosa scena in cui i piccoli azionisti, rovi-

nati, esalano il tormento della loro anima sconvolta dal fallimento della *Nuova Africa*.

Ma Emilio Fabre ha un'altra passione nella sua vita; gelosa questa ed esclusiva: Balzac. Dal maestro dei maestri egli ha ereditato quel dono potente di vita, quella facoltà di drammatizzare cose e caratteri, quell'intuizione speciale della funzione che il danaro era destinato ad assumere nella vita odierna che fanno dell'autore de *La Comédie Umaine* il vero precursore dei tempi nuovi.

La sua concezione drammatica è semplice ma vigorosa: vi si rivela l'uomo nato pel teatro, aduso alla sintesi. V'ha nei suoi scorci un po' arditi qualche cosa della robustezza di Tintoretto: ch'egli ricorda altresì per l'uso dei toni violenti. Egli vede il suo soggetto per forti antitesi, per vasti gesti che si oppongono e si contraddicono: forma un poco rudimentale, ma forte, povera di sfumature ma ricca di salute morale, quella che in modo particolare fa difetto ad un'epoca come questa.

E' evidente ch'egli deve immaginare prima di tutto la situazione principale, e sforzarsi in seguito a farvi passare per entro i personaggi, come sotto forche caudine. Ma occorre aggiungere, per la verità, che essi non sono chiamati a compiere più di quanto il loro carattere ed i loro mezzi richiedano, il che distingue una volta per tutte, e nettamente, il suo metodo, da quello dei Bernstein e dei Kistemaekers. Resta quello che è difetto sensibile di tutto il suo sistema e del suo temperamento: la tensione, l'abuso di forza, l'esagerazione dei mezzi impiegati per metter in valore la psicologia dei suoi eroi singoli, come dei gruppi sociali ch'egli tratta.

" Il n'y a qu'une expression — scrive felicemente il Flat-pour la caractériser: c'est la formule intensive appliquée à l'art dramatique „.

Questo sistema conduce direttamente, come é ovvio, alla esasperazione nervosa, come una sinfonia che fosse basata tutta sui toni alti; ond'è che l'effetto scenico appare non di raro fondato più sulla gesticolazione esteriore dei personaggi che sulle loro emozioni intime.

Ad usare metodi siffatti egli è spinto dalla istessa sua concezione della vita, ch'egli vede svolgersi in

un perpetuo urto di caratteri sotto l'impulso di passioni decise e violente, di bisogni altrettanto impellenti e pugnaci.

Dallo studio accanito degli uomini e della natura egli trae la convinzione che la molla unica che li guida è *l'interesse*, o per essere più precisi *il danaro*. Altri aveva veduto la società *sub specie amoris:* egli la vede *sub specie pecuniae*, che è una concezione come un'altra del fenomeno umano. Il danaro rivela gli uomini sotto la loro vera luce. Il danaro fa sì che i componenti della famiglia Reynard, nella commedia omonima, si dilanino fino al sangue, il danaro fa sorgere l'un contro l'altro armato i figli di una stessa madre ne *La Casa d'argilla:* il danaro crea le catastrofi di *Les ventres dorés* e di *César Birotteau*, mentre è ancora l'interesse, sotto forma di ambizione a determinare i nefasti de *La vita pubblica* e de *I vincitori.*

L'una e l'altra concezione della vita portano tuttavia il difetto della loro esclusività, della particolare visuale da cui l'autore si è posto per guardare. Gli artisti veramente grandi, sono stati anche i più completi ed universali: vedete Shakespeare, Molière, Balzac. Il loro punto di vista abbraccia l'umanità intera. L'insistenza con la quale il Fabre ci mette sottocchi il medesimo motivo, è fatta per ingenerare monotonia e per farci sentir più vivo il bisogno di qualche affetto disinteressato. Che il danaro regoli le cose del mondo, lo ammettiamo: ma esso non è tutto, che diamine! Il Fabre si porta dietro, come un forzato, la palla di piombo della sua concezione pessimista della vita.

L'argent, difatti, scritto pel Teatro libero e in pieno imperversare della *piéce rosse* è tutto nell'orbita di Becque e di Ancey. Si inizia, come *I Corvi*, (1) in un ambiente di famiglia borghese, descritto con la minuzia che è propria di quella scuola. I corvi, qui, sono i figli e la moglie del ricco industriale Reynard, i quali, prima ancora che costui muoia. pensano ad assicurarsi, ciascuno per proprio conto, la parte migliore nel testamento. E siccome sembra che la moglie abbia ottenuto il sopravvento, i figli non si peritano

(1) *Corvi senza colombe*, chiama il Lemâitre questa commedia.

di denunciare al padre una vecchia colpa della madre loro, allo scopo di forzare quello al divorzio. Ma la signora Reynard, ancora più astuta, minaccia mediante un suo uomo di paglia, un processo al marito per alterazione di generi alimentari, e così i contendenti sono costretti a venire a patti.

Il difetto precipuo di questo lavoro, che pure ha pregi di fattura non comune, consiste nell'uniformità dei caratteri e dell'argomento. I membri della famiglia Reynard sono troppo odiosi nella loro avidità esclusiva di danaro: più che disgustarci, essi ci annoiano. Ma il grande scrittore si rivela già in questa commedia che faceva dire a Becque: Vous avez beaucoup, beaucoup de talent: et vous serez un auteur dramatique de premier ordre: je sais ce que je dis „.

Le bien d'autrui che segue ad essa immediatamente, ci fa passare attraverso le medesime ansie per la conquista della ricchezza. Un uomo eredita da un proprio parente che si credeva morto intestato e scopre poscia un testamento che lo disereda. La commedia non è tra le più felici del Fabre, il quale doveva dare la misura maggiore del suo talento, nel dramma familiare, con *La maison d'argile.*

La casa d'argilla involge un conflitto di famiglia ed un conflitto di danaro.

La signora Ronchon ha divorziato dal proprio marito per isposare l'industriale Armières. Dei due figli di primo letto, Valentina è entrata nella nuova casa, ove ha avuto una nuova sorella: Margherita; Giovanni ha seguito il padre e non ha dato più segni di vita. Riappare egli in un momento critico per la famiglia Armières, quando costui, rovinato, fa appello alla sostanza della moglie per salvarsi dal fallimento. Ma anche Giovanni ha bisogno della sua porzione d'eredità materna anticipatamente: egli e Valentina la reclamano a gran voce, accusando la madre di spogliarli a beneficio della sua seconda famiglia. Questo è il conflitto drammatico, veramente intenso e senza uscita, e che non si risolve difatti senza strazio e senza ruina.

La figura di questa donna che non può essere una buona moglie, senza essere uua cattiva madre e viceversa, è impiantata con vigoria superba e procura momenti di vera commozione.

Ma anche qui non mancano i difetti: la monotonia dell'ambiente ove non si parla che di danaro; l'estrema aridità dei caratteri e la violenza temeraria di certe situazioni, ci ricordano ancor troppo le origini letterarie dello scrittore. Senza pensare che la commedia, pur volendo agitare una tesi antidivorzista, starebbe egualmente in piedi se M.me Armières fosse semplicemente vedova. Come l'Hervieu del *Dédale*, il Brieux di *Le berceau*, il Bernstein di *Le bercail*, il Donnay del *Torrent*, il Fabre parteggia per l'indissolubilità del matrimonio, quando ci sono i figli: va anzi al di là, censurando in genere le seconde nozze, nell'idea che la seconda famiglia si costruisce sempre a spese della prima e sarà sempre una *casa d'argilla*, destinata a crollare al minimo urto.

Da Balzac il Fabre ha tratto due drammi, che rimarranno come un modello di *riduzione* scenica, tanto il drammaturgo è riuscito a compenetrarsi nell'intendimento del romanziere e a farne suo il succo vitale. *La Rabouilleuse*, conosciuta in Italia sotto il nome di *Il Colonnello Bridau*, è la storia interessante di una captazione di eredità da parte della giovane amante del vecchio Rouget, alla quale si oppongono i parenti di lui, e in special modo il colonnello Bridau, figura piena di vita, nella commedia come nel romanzo balzacchiano. *César Birotteau* è il dramma della probità commerciale. In Birotteau, profumiere retto ma ambizioso che si rovina per cattive speculazioni, e che non ha un istante di pace finchè non ha restituito fin l'ultimo soldo ai suoi creditori, rimanendo morto per la gioia di aver ottenuto finalmente la riabilitazione, il Fabre ha tracciato l'elogio del piccolo borghese francese, onesto fino all'eroismo.

Egli non ha mai celato la sua profonda simpatia per gli umili, rigettando sui ricchi e sui potenti tutto il fardello degli egoismi e delle disonestà che inquinano irrimediabilmente il mondo degli affari.

Il suo ultimo lavoro: *Un grand bourgeois* non è che lo svolgimento ulteriore di un siffatto concetto. In esso egli ha inteso sopratutto di mettere a nudo le tare che inquinano le più grandi e ricche famiglie della borghesia francese, nelle quali — sotto una apparenza di dorato benessere — si nasconde quasi sempre più d'un terribile intimo dramma. Egli ha vo-

luto mostrare — ciò che del resto è un luogo comune — come la ricchezza non bene acquistata difficilmente assicuri la felicità. Ma le vicende della famiglia Malignon, inventate dall'Autore per dimostrare il suo assunto, non presentano gran che di interessante e di caratteristico, onde si può affermare che la commedia non è destinata ad avere lunga vita.

* * *

E veniamo a dire dei grandi drammi d'ambiente nei quali il Fabre è riuscito a fissare in caratteri più saldi il movimento complesso di interessi materiali e di vanità sfrenata che forma la caratteristica della nostra epoca; vasti, poderosi affreschi, in cui l'arte di lui raggiunge altezze sconosciute al teatro di questi anni.

La vita pubblica fu l'opera che nel 1901 rivelò all'ammirazione dei pubblici questo talento superbo ed originale. Ciò che diversifica il *genere* del Fabre, della commedia politica del Lemâitre, del Flaubert, del Claretie, del Barrès e di tanti altri, si è ch'egli non si contenta di indurre sulla scena la vicenda singola di figure tipiche o di un gruppo ristretto di individui, bensì apre le porte alla commedia politica tutta intera nella molteplicità delle sue *parti*, nella varietà delle sue tendenze, nella complessità delle sue azioni e reazioni. Attraverso le vicende di una elezione amministrativa combattuta a Salento, noi prendiamo conoscenza di tutte le beghe di partito, di tutti i maneggi aperti o celati, di tutte le transazioni lecite o vergognose delle quali si compone la vita pubblica amministrativa di un qualsiasi centro della Francia o di Europa. La satira audace, spietata, è di una evidenza straordinaria. Noi vediamo come il sindaco Ferrier, uomo integro infino allo scrupolo, per conservarsi il potere debba ricorrere ad ogni sorta di compromessi con la propria coscienza, finchè, preso dall'ingranaggio, è costretto, a suo malgrado, a darsi corpo ed anima ai più loschi maneggiatori del suo partito. La scena del Consiglio Comunale è semplicemente magnifica: il Fabre eccelle in queste scene d'insieme nelle quali — come scrive il Levi (1) —

(1) Cesare Levi — *Emilio Fabre* in La Rassegna Contemporanea 10 Maggio 1913.

ogni personaggio ha un valore rappresentativo ed esprime il modo di pensare e di sentire della propria classe.

Gli è che la pittura di costumi è da lui fatta per grandi masse piuttosto che a ritratti separati, secondo i medesimi criteri che in vista dell'ottica teatrale, tengono gli scenografi nel dipingere i fondali. Il Fabre concepisce i suoi personaggi sempre per gruppi o categorie sociali, applicando ai rappresentanti di ciascuno di essi i tratti caratteristici della specie. Ne risulta così un effetto armonico di suprema bellezza, qualche cosa come una sintesi nell'analisi, che lungi dall'offendere la verità, la rafforza e ne accresce la portata. Naturalmente il Fabre non è un grande creatore di caratteri ed in special modo di caratteri femminili: ma è logico, chè egli vede prima d'ogni altra cosa l'effetto d'insieme.

I ventri dorati sono la storia di una bancarotta finanziaria. La società per azioni *La nuova Africa*, creata per lo sfruttamento di miniere ipotetiche, non serve in realtà che a creare dividendi fantastici ai grossi finanzieri che la dirigono, i quali senza scrupolo si impinguano a spese del piccolo risparmio investito nell'impresa.

Il duello tra il barone de Thau, che é a capo di costoro e il suo mortale avversario il barone d'Urth, formano il lato umano, drammatico dell'intreccio: le astuzie adoperate da questi audaci messeri per sventare il pericolo di una caduta, per difendersi dalla folla dei piccoli speculatori rovinati che corrono alla riscossa, per liberarsi da ogni responsabilità addossandola al solo innocente in tutto queste losco affare, il quale ne muore; formano un complesso di alto interesse drammatico, al quale l'assenza del solito episodio passionale nulla toglie di bellezza e di vigore artistico. La *Nuova Africa* cade, ma sulle sue rovine Urth e de Thau, finalmente incontratisi e venuti a patti, intrecciano le fila di un altro colossale affare, secondo le leggi della vita eterna e sempre eguale.

Coi *Ventri dorati* rimanevamo nel campo della borsa e della finanza: coi *Vincitori* entriamo in quello della politica vera e propria. Ma qui ancora, l'avidità del danaro, la smodata ambizione di salire tengono

luogo d'ogni cura dei vitali legittimi interessi dei rappresentati.

Il deputato Daygrand, alla vigilia di realizzare il sogno della sua vita: diventar ministro, si trova impigliato in una accusa di corruzione.

Per sventarla gli occorre una grossa somma, ch'egli, uomo sin allora integro, si vede costretto ad accettare dall'amante della moglie. Quando infine il desiderato portafoglio è raggiunto, la morte di suo figlio avvenuta in duello con un giornalista che aveva ingiuriato la madre di lui, viene ad annientargli il successo ottenuto a prezzo di transazioni e di intime vergogne.

Ecco i *vincitori* — sembra ammonisca il Fabre — che nella vita pubblica sollevano la nostra stima e la nostra ammirazione: essi ci desterebbero profonda pietà se non disgusto, qualora conoscessimo di che lacrime grondi e di che sangue la mèta a caro prezzo raggiunta.

Les vain. queurs ha scene belle e potenti, è dramma ricco e vario, pure non riesce a darci l'impressione di freschezza che produce la *Vita pubblica*, e quella di vita intensa e febbrile che è propria de *I ventri dorati.*

Con *Le Cavallette* andiamo un gradino ancora più sotto: è un dramma coloniale, scritto per mettere in luce l'avidità e la incompetenza bestiale dei funzionari inviati dal governo nelle colonie con lo scopo di civilizzare e di moralizzare.

Nonostante la satira si eserciti bene spesso non invano su questa turba famelica e proteiforme, la commedia ridonda di inverisimiglianze, di situazioni convenzionali ed esagerate, risulta in complesso farraginosa e poco chiara.

Timone d'Atene è l'unico dramma storico del Fabre, tragedia più che dramma per la maestà, la nobiltà di cui si vestono i personaggi e per l'eloquenza dello stile. Il motivo è tolto da Shakespeare, ma lo scrittore francese fa della gigantesca figura di quest'uomo che l'ingratitudine e la viltà dei suoi concittadini rese misantropo, una figura tutta sua, moderna di spirito se non di forma. Nella tela vastissima egli ha saputo far passare tutta la decadenza di Atene nel 4º secolo innanzi l'era volgare.

E' forse l'opera in cui egli ha dato più libero campo alle ali della poesia e trovato accenti di pessimismo più doloroso. Il soliloquio di Timone prima di impiccarsi ad un albero, non si può leggere senza fremito. L'Ibsen di *Brand* e di *Peer Gynt* non sembra estraneo a questa concezione.

In questi ultimi drammi egli si è dimostrato veramente un maestro della scena contemporanea: uomo, pur nell'aridità della sua concezione, dotato di una probità artistica e di una austerità morale che fanno sicuro contrasto con le tendenze deliquescenti dell'ora che corre. Dalla sua età ancora verde il teatro molto ancora aspetta, e l'attesa non sarà certo vana.

4 - Il teatro di idee in Inghilterra e nel mondo nordico.

A) G. B. Shaw e la commedia satirica — Gli irlandesi.

Giovanni Moréas, accusato una volta di paradossalità, rispose: " Non so che cosa sia il paradosso. Credo però che sia il nome che gli imbecilli danno alla verità „

G. B. Shaw avrebbe potuto far sua questa risposta (1). Non si saprebbe difatti immaginare un temperamento di scrittore che più di lui si allontani dal

---

(1) Giorgio Bernardo Shaw è nato nel 1856 a Dublino da padre e madre protestanti. Figlio di un borghese agiato ed imparentato con eminenti famiglie, egli avrebbe forse vegetato nella vita di provincia, se sua madre, donna coraggiosa e tempra d'artista, morto il marito, non si fosse stabilita a Londra, dove, fornì col suo lavoro i mezzi al figlio per formarsi una cultura ed addestrarsi alle lettere. Divenuto ricco, egli non ha dimenticato sua madre e l'ha immortalata nella Mrs Claudon del *Can never you tell*. Abbiamo sopra accennato ai suoi inizi come giornalista e letterato: il socialista, il *thorough-going humanitarian*, il propagandista attivo della *Fabien society*, appartiene piuttosto alla storia politica di questi ultimi anni Collaborò alla *Saturday Review* ed in giornali quotidiani rivelando sin da principio la tendenza a sfruttare una ciarlataneria bene organizzata per le esigenze della politica e dell'arte. Il suo socialismo è una dottrina particolarista, con tendenze ad un semplicismo anarchico e - come nota Diego Angeli - ad una *fumisterie* d'uomo superiore insofferente d'ogni legame. Le sue *boutades*, le sue stranezze, le sue risposte brutali, fanno le spese della conversazione a Londra; tanto che qualcuno ha potuto dire con ispirito, che senza di lui l'Inghilterra sarebbe assai noiosa. Fisicamente è magro, con una figura mefistofelica, una barba da Dio assiro, due grandi occhi profondi, canzonatori, ma punto ostili. Quanto alla tendenza a sistematizzare, a ridurre tutto nei limiti di una formula, è abitudine che gli deriva dalle discussioni nei *debatnings clubs*. Con la celebrità è cessato il periodo di dura prova per le sue opere, che ottengono ora larga ospitalità su tutte le scene del mondo. R. de Gourmont lo proclama « un genio drammatico: il solo della presente ora europea, il cui teatro traduca una vita un pò elevata e profondamente originale ». L'Hamon lo paragona a Molière; Ernest Rhys, J. K. Chesterton, E. Faguet lo avvicinano a Voltaire.

Da consultare: *L. Gamberale: G. B. S.* in Riv. d'Italia, 1906, febbraio, *T. Sefton Delmer:* Sommario storico della lett.ra inglese da Beow ulf a Shaw, Laterza Bari, 1907. *L'amour dans le theâtre de G. B. S.:* Revue bleue 1912, n. 0-2 Mars *A. Agresti:* G, B. S. intimo. Noi e il Mondo 1912 n. 3 *B. Villanova Ardenghi: Le idee di G. B. S.* in Rivista teatrale ital.na a. 1913 *fasc. 1-2-3 G. K. Chesterton: G B. Shaw.* London, 1910. *Archibald Henderson.* id. id. 1911. *Holbrook Jackson* id. id. 1907 *Julius Bab*, Berlin 1910. *Ch. Cestre*, Paris 1912. *Augustin Hamon, Le Molière du X.e siècle*, Paris Figuière, 1913. *M. Borsa, Il teatro inglese contemporaneo* op. cit. *Filon Le théâtre anglais* op. cit. *R. Michaud* in *Revue de* Paris 1 Sept. 1907. *Diego Angeli* in Giornale

tipo di uomo normale, qualè siamo soliti concepirlo. Ha un bel sforzarsi l'autore di *Candida* a dimostrare il contrario... : ma quando mai lo strano commediografo ha potuto trovarsi d'accordo con qualcuno?

Egli stesso ha contribuito a propalare sul suo conto una curiosa leggenda, secondo la quale un giorno, infastidito da una siffatta continua divergenza di vedute tra gli altri e lui, avrebbe sottoposto i suoi occhi alla visita del suo medico e non sarebbe stato pago finchè l'uomo di scienza non gli ebbe dichiarato che egli aveva la vista normalissima: aggiungendo, però, che soltanto una diecina di persone su cento hanno una vista normale.

In base a questa *speciale* facoltà visiva, lo Shaw pretende di vedere concettualmente le cose in modo diverso — e naturalmente migliore — degli altri.

L'eccentricità di un tale giudizio, che perfettamente risponde alla eccentricità di ogni manifestazione personale ed intellettuale dell'uomo, aggiunta ad un ingegno vivace, mirabilmente dotato di qualità drammatiche appariscenti, hanno fatto sì che G. B. S, come si ama per brevità designarlo, sia diventato in non lungo spazio di tempo l'uomo più discusso, più interessante, e più celebre di tutto il Regno Unito, un *enfant terrible*, delle cui frecciate si sorride con indulgenza, e che insensibilmente, per ciò istesso, si muta in un *enfant gâté*; (1) una specie di istituzione, insomma; talchè non ha guari la sua identità personale fu persino messa in dubbio da un diffuso giornale londinese. Si affermò che Shaw era un sinda-

---

d'Italia 15 aprile 1913 ecc. ecc. *N. Ortensi* G. B. S, in *Emporium* vol. XXV n. 156. *R. d'Humières*. Le cas de G. B. S. in Mercure de France a. 1912 n. 355-1 Avril *W. F. Alexander*: *G. B. S.* in Contemp. Rev. 92-1907, *A de Bosdari* id in Nuova Ant. s. 5, 155, 1911. *Ch. Chassé* id. in Rev. d Rev. 77-1908. *E. Faguet*, id. in Rev. d. Rev. 98-1912 *A. Hamon*, id. in Nineen. Cent. 64-1908. *Lo stesso* id. in Grand. Rev. 56-1909. *Lo stesso* id. in Nouv. Rev. n. s. 15-1910. *Lo stesso* id. in Rev. d. Rev. 88-1910. *Lo stesso* id. in Rev. soc. 53-1911. *Lo stesso* id. in Rev. soc. 46-1907. *Lo stesso* id. in Grand. Rev. 72-1912. *I. Haukin G. B. S.* in Fort. Rev. n. s. 81-1907. *A. Henderson* id. in Deut. Rev. 3-1907. *Lo stesso* id. in New Amer, Rev. 185-1907. *Lo stesso* id. in Deut. Rev. 2-1911. *H. Laillet*: id. in Rev. Belg. s. 3-1-1912. *R. Michaud*: id. in Rev. Par. 5-1901. *M. Muret* id in Bibliot. Univ. 64-1911. *G. B. Shaw*, id. in Grand. Rev. 71-1912. *J. A Spender* id. in Nineen. Cent. c. 62-1907.

(1) Gli epiteti sono del Filon: cfr. *Revue des deux mondes*. Novembre 1905.

cato, il frutto di un'abile organizzazione ciarlatanesca: una penna, non un uomo.

Possiamo fortunatamente assicurare che l'uomo esiste e veste panni. E' assai probabile che il nostro Shaw, non sia affatto il vero Shaw. Ma quale è il vero Shaw? Neppure Shaw istesso potrebbe risponderci.

Diremo comunque che il nostro autore, quello che conosciamo attraverso le sue commedie ed i suoi libri, è un individuo di gusti assai bizzarri, collerico ed umorista, contradditore emerito e odiatore dei luoghi comuni, dotto senza pedanteria e paradossale con ingenuità. La sua specialità, quello che forma insomma il suo *cachet* personale, è l'abitudine innata di dire le cose più enormi con l'imperturbabilità; direi quasi l'irresponsabilità di un fanciullo. Grattate un poco tuttavia i suoi sofismi ed i suoi paradossi e vi troverete sotto tutta l'esperienza e l'astuzia dell'uomo che ha vissuto e che si sforza di dare alla vita un tono ostentatamente gaio, simile a quel personaggio di Beaumarchais che si affrettava a ridere di tutte le cose, per paura di doverne piangere subito appresso.

Con un temperamento siffatto, Shaw, ha dovuto faticare non poco per giungere alla celebrità: ciò ch'egli riconosce lealmente. E quando la popolarità venne, egli si mise naturalmente a combatterla. Metaforicamente egli caccia le dita negli occhi del pubblico credulo: simile in ciò a Riccardo Wagner, egli insulta al dire dell'Huneker (1) il mondo inglese per captare, alla fine, i suoi suffragi, la sua simpatia, la sua ammirazione. C'è poco da stupirsi, pertanto, se egli qualche volta dubita perfino di sè stesso e della sua missione, ma mai della sua originalità.

Secondo la sua logica il mondo è in pieno torto: torto nella sua maniera di vivere, torto nelle sue credenze.

Da Shakespeare in poi noi ci siamo ingannati intorno alla natura del dramma; la nostra fede religiosa ha modificato il culto degli avi, la nostra vita sociale è una fede, le nostre glorie civili e militari, poetiche e pratiche, artistiche e meccaniche sono

(1) Introduzione a *Dramatic opinions and essays* by G. Bernard Shaw London. Constable and comp. 1910.

state una volgare mistificazione. Se noi gli obiettiamo, tuttavia, che già qualche altro prima di lui ha già detto simili cose. — E' vero — egli grida per tutta risposta — io non pretendo alla originalità.

" The oter fellows said it before I did, they too, had normal vision — and you can't assure fools that they are fools too often ! „

La sua vita intima si accorda, del resto, alle pubbliche manifestazioni del suo temperamento: socialista, ascritto alla setta dei Fabiani, oratore popolare, vegetariano, umanitario ad oltranza, critico d'arte, drammaturgo, conferenziere e polemista feroce, femminista ed ibseniano, egli condensa in un ibrido miscuglio tutte le idee più estreme e contradditorie dei tempi moderni che vanno da Schopenhauer ad Ibsen, da Tolstoi ad Anatole France; e di esse serve nei suoi lavori un estratto condensato, nel quale ognuno può trovare qualche cosa che lo soddisfi (1).

Questo è, in fondo, uno dei segreti del suo successo e della larga popolarità che gode la sua filosofia.

Rimane da spiegare come possa giustificarsi il fenomeno Shaw nella storia della letteratura inglese, così tradizionalista, specie nel teatro. L'origine del nostro autore, è già di per sè una spiegazione. Come Oscar Wilde, egli discende da quella razza celtica-gallica che si gloria di non aver nulla di comune con la razza anglosássone, e che lotta da secoli aspramente, per svincolare la propria indipendenza politica, intellettuale ed artistica. Entrambi si sono formati in Inghilterra, e ne scrivono la lingua; ma la loro natura li rivela partecipi di un diverso modo di pensare e di sentire, affrancati cioé da quella pesante servitù intellettuale che più o meno grava su tutti gli scrittori della Gran Bretagna per effetto delle sue vive tradizioni, delle sue origini e dei suoi costumi.

Con ciò, ben poco essi conservano del carattere di origine, di quel diffuso e melanconico lirismo che è proprio di scrittori veramente espressivi dell'anima

(1) Cfr. *A Tilgher* in *Voci del tempo*, Roma, 1921 *Libr. Scienze e lettere* pag. 121: « ma dove Shaw è veramente Shaw, cioè, per l'appunto, nè solo predicatore, nè solo saltimbanco, ma l'uno e l'altro insieme, egli incarna mirabilmente quello stato d'animo del tempo nostro, che in sè concilia in una sintesi vivente ed attiva gli opposti contrari ».

irlandese quali lo Yeats ed il Synge. Ne posseggono invece la vivacità rodomontesca, la perfetta adattabilità a tutte le correnti di cultura, la tendenza al satirico buffonesco che li rende particolarmente atti alla commedia. Nel Wilde, tuttavia, il comico esteriore prevale sul fondo ideologico. Non caratteri, nell'opera di questi, bensì individui. Il contrario avviene dell'opera di Shaw, in cui le idee hanno il disopra sulla forma (1). E' interessante comunque riportare il giudizio che sull'autore del *Ventaglio di Lady Windermere* ha portato quest'ultimo (2).

Oscar Wilde è il solo perfetto scrittore di teatro che abbia l'Inghilterra " Questo artista astuto è così colossalmente pigro. che scherza sempre con le parole con le quali un semplice artista evita di comporre un'opera. Tutta la dignità letteriaria della sua opera, il suo imperturbabile buon senso e le maniere eleganti con le quali Wilde rende il suo intelletto piacevole per i suoi comparativamente stupidi spettatori, non possono abbastanza superare il fatto che l'Irlanda è di tutti i paesi il più straniero all'Inghilterra, e che per l'irlandese (e Wilde è così acutamente irlandese quanto il ferreo duca di Wellington) non c'è nulla nel mondo di più squisitamente comico di un inglese serio.

Per completare la singolarità della situazione, Oscar Wilde, attaccando ciò ch'egli stesso rispetta, è assolutamente il più sentimentale drammaturgo del giorno „.

Abbiamo riportato questo brano, anzitutto perchè esso dà un esempio della maniera di esprimersi senza cerimonie propria allo Shaw, ed in secondo luogo perchè mostra il concetto in cui egli tiene la sua patria d'origine ed i suoi uomini rappresentativi.

Come con un tale temperamento. adatto piuttosto alla discussione vivace, alla polemica, alla critica, egli si sia fatto artista e scrittore di teatro, ce lo spiega lo Shaw stesso, nella brillante prefazione alla prima edizione inglese di *Plays pleasant aud unplea-*

---

(1) Avevamo già scritte queste righe quando ci è occorso di leggere nel pregevole studio di Silvio D'Amico su *G. B. S.* in *Il teatro dei fantocci*, una giusta analisi dei caratteri differenziali che intercedono tra i due grandi irlandesi.

(2) Dramatic opinions and essays, op. cit. vol. 1 pag. 12.

sant del 1898. Sbarcato a Londra giovanissimo, egli già si prefiggeva di abbandonare il teatro, se prima di quaranta anni non avesse scritto una mezza dozzina di opere. La cosa non era scevra di difficoltà, data la sua idiosincrasia per l'arte corrente, per la moralità popolare, e per la società in genere. Da principio egli aveva tentato di scrivere romanzi, che nessun editore aveva voluto stampare. Non rimaneva altro mezzo, per guadagnarsi con la penna il pane quotidiano, da quello di mettersi a fare il critico. "Tutto ciò che avevo da fare, era aprire l'occhio normale, e col miglior mio talento di scrittore, esporre le cose esattamente come esse mi colpivano. Ciò bastò perchè fossi applaudito come il compositore di paradossi più umoristicamente stravagante di Londra. Il solo rimprovero col quale non potei mai familiarizzarmi, fu l'eterno:

"Perchè non potete essere serio?„

Ben presto egli era uno scrittore arrivato, ricco e celebre. Ciò gli diede coraggio per metter fuori le commedie scritte secondo il suo gusto e conservate gelosamente nei cassetti. Si dava appunto l'occasione di un tentativo coraggioso di Teatro privato, costituito da un piccolo gruppo di intellettuali, con lo scopo di far conoscere le opere di Ibsen. Shaw, invitato a dare un lavoro, consegnò *Widowers houses*, che suscitò, alla rappresentazione, una immensa eco di dispute e di conflitti.

Esaltato dai socialisti, denigrato dai partiti opposti, l'autore aveva comunque raggiunto lo scopo di far parlare di sè. L'anno seguente 1893, lo Shaw scriveva *L'uomo amato dalle donne*, che non fu rappresentato, e *La professione di M.me Warrens*, che conta quale uno dei suoi capilavori. L'audacia della tesi sostenuta in questa commedia la faceva interdire dalla pudibonda censura. L'autore fu costretto a pubblicar in volume i tre lavori col titolo di "Commedie spiacevoli„, facendole precedere da un lungo preambolo nel quale spiega le sue intenzioni, non risparmiando ad alcuno le stoccate del suo spirito aggressivo. "La loro potenza drammatica — egli scrive — è impiegata a forzare lo spettatore a considerare fatti spiacevoli. Siamo in presenza non solo della commedia e della tragedia in cui si agitano caratteri

e destini individuali, ma altresì orrori sociali che nascono dal fatto che il borghese uscito dal suo focolare, per buono ed onorevole che possa essere privatamente, è, come cittadino, una miserabile creatura „. Queste parole senza scrupoli ci offrono già una idea dei propositi che animano lo Shaw nel comporre le sue commedie. Quattro lavori videro la luce in pari tempo: *L'eroe e il soldato*, *Candida*, *L'uomo fatale*, *Non si può mai dire*, che l'autore dette alle stampe col nome di *Commedie piacevoli*. In esse, infatti, si parla meno dei delitti della società e più delle sue follie romanzesche e delle lotte di individui contro queste follie. La rappresentazione di questi lavori ebbe luogo a Londra, per lo più su scene private, mentre la loro fama si diffondeva vertiginosamente, per le esecuzioni trionfali che ne venivano date sui teatri tedeschi, scandinavi ed americani.

Nel 1895 lo Shaw pubblicava *Tre commedie per puritani*, nelle quali egli stesso confessa *l'idolatria del sensualismo* (1). Esse si intitolano: *Il discepolo del diavolo*, *Cesare e Cleopatra* e *La confessione di Brassbound.*

Nel 1904 esce *L'uomo e il superuomo: commedia e filosofia*, accompagnata dal *Manuale del perfetto rivoluzionario* e dalle *Massime per rivoluzionari*. Le fanno seguito nel 1904 *La seconda isola di John Bull*, *Come egli mentì al marito di lei* (1905) e *Maior Barbara* (1905) Finalmente nel 1907 viene fuori *Il dilemma del dottore* poi *Matrimonio* (1908), e *Dio e Blanco Posnet* (1909). Le ultime commedie sono: *Pigmalione*, e *La prima commedia di Fanny*, *Ritagli di giornali*, *Androclo e il leone*, *Passione Veleno*, *Pietrificazione*, e *La casa del crepacuore* (1920). La maggior parte di questi lavori sono stati rappresentati anche in Italia, ove hanno trovato un successo vario, pur essendo giudicati il frutto di ingegno poderoso, per quanto bizzarro e rivoluzionario. Diamo loro, dunque, uno sguardo.

---

(1) We are « oversexed » egli grida. Ed anche: « I have, i think, always been a Puritan in my attitude towards art. »

* * *

I am a philosopher, osserva Shaw, in qualche punto ; ed in qualche altro afferma esplicitamente che scopo delle sue commedie è di *insegnare* e di agitare delle idee. La sua concezione del teatro appare quindi nettamente opposta a quello che fu il programma del realismo, e si riattacca, se mai, al concetto di Enrico Ibsen, intorno al quale egli ha scritto un libro assai istruttivo ed interessante (1).

L'affinità col Maestro norvegese è tuttavia più apparente che reale. Lo Shaw si è andato creando un suo tipo speciale di commedia, che, senza pretendere ad una originalità assoluta (occorre ripetere che nulla di nuovo v'ha sotto il sole ?) costituisce tuttavia una delle manifestazioni meglio indipendenti e personali che abbia veduto la scena contemporanea. Egli è fiero, anche troppo, della sua *maniera*, e non consentirebbe mai ad abbandonarla, per scrivere come fanno tutti.

Nulla, del resto, ci autorizza a credere che essa non sia realmente sincera e non risponda ad un bisogno immediato del suo spirito. Quanto agli effetti che essa può produrre sul pubblico dei lettori o degli ascoltatori, non può revocarsi in dubbio che siano impressionanti. Deve osservarsi, a questo proposito, che il senso di stupore e di maraviglia di fronte alla produzione shawiana cresce in ragione diretta della cultura e dell'educazione artistica di chi la giudica. E' fatto ormai accertato, che i pubblici di mediocre o bassa cultura a malapena avvertono, nelle commedie dello Shaw, una diversità di concetto e di fini dal teatro che essi sono soliti di ascoltare. E' troppo se essi notano l'assenza quasi completa di una azione esteriore nel senso comunemente inteso, attratti irresistibilmente, come sono, dallo svilupparsi graduale e serratissimo di una azione tutta interiore che di quella tiene il posto. Segno è che lo scrittore possiede, nonostante tutto, un tale dono di vita, e di obiettivazione del proprio pensiero, da pervenire a quello che, in

---

(1) *The quintessence of the Ibsenisme.* Ciò non impedisce a G. B. Shaw di dichiarare: For my part I do not indorse all Ibsen's wiews ; I even prefer my own plays to his in some respects. » E viva la sincerità !

fondo, è lo scopo di ogni opera di teatro: interessare ed agitare delle idee. E' soltanto allo sguardo più acuto, ed alla mente educata dell'uomo colto e del critico, che l'arte di G. B. Shaw appare in tutta la sua significazione caratteristica, ed in tutta la sua originalità di forme.

Per convincerci di ciò non abbiamo che da esaminare a caso una qualsiasi delle sue opere: *La professione della signora Warrens*, ad esempio, e renderci ragione delle singole impressioni che essa provoca in noi.

Nel primo atto, noi facciamo la conoscenza di *Vivie*, una graziosa fanciulla, stile moderno, laureata in matematiche, e desiderosa di vivere la sua vita in piena indipendenza. Ella ha conosciuto poco sua madre, trattenuta all'estero da lunghi viaggi; ma non sembra punto sorpresa, quando dal colloquio con un amico di lei, Praed, trae motivo a ritenere che la condotta della genitrice sia alquanto sospetta. Il contegno di quest'ultima, e del suo socio Croff, non fanno che accrescere l'imbarazzo di *Vivie*. La ragazza, che si era fidanzata con Frank, figlio del pastore Samuele, viene anche a sospettare che quest'ultimo abbia avuto una certa parte nella vita anteriore di sua madre. Il cerchio oscuro di minaccia si stringe intorno a quest'anima valorosa e fiera. Una grande scena, al secondo atto, tra madre e figlia, precisa i termini della questione e porta luce sulla condotta della signora Warrens, sulle sventure familiari che la condussero al turpe traffico e alla edificazione della sua nuova vita, in spregio alla comune morale ed ai pregiudizi. Vivie non risparmia alla madre i sillogismi della sua logica fredda e tagliente come una spada. Ella ha troppo buon senso, tuttavia, è troppo esperta del mondo per rifiutare pietà alla donna che confusa e piangente le apre le piaghe della sua esistenza. La sua anima subisce però una evoluzione rapida e definitiva di cui non tardiamo a vedere le conseguenze. Il disgusto di lei si accresce quando Croff, vecchio libertino, proponendosi di sposarla, le illumina lati particolarmente odiosi della professione materna e sua, e, respinto, come freccia del parto le rivela che Frank e lei sono fratelli.

E' troppo. Vivie parte per Londra, decisa a tron-

care ogni relazione col mondo da cui esce. La raggiunge Frank, per informarla che l'accusa è falsa. Ma ella lo respinge, anche lui, non obbedendo che alla sua vergogna ed alla sua nausea e Frank si acconcia facilmente perchè Vivie, priva del denaro materno, ha per lui scarsa attrattiva.

Ella ha ormai ben aperto gli occhi e quando M.rs Warrens la raggiunge e or con suppliche or con minaccie disperate la scongiura di tornare a lei, la piccola ma energica creatura, con tono fermo e reciso le annuncia il suo proposito di seguire la sua via.

— Sì, è meglio scegliere il proprio cammino e attenervisi strettamente — ella dice — Se fossi stata al vostro posto, madre, avrei forse fatto come voi, ma non avrei vissuto una vita, credendo ad un'altra. In fondo, vedete, voi siete una donna convenzionale! Ecco perchè vi dico addio! Non ho forse ragione? —

In questa esclamazione della fanciulla, che chiude magistralmente una delle scene più forti del teatro contemporaneo, è contenuta non la tesi, ma la *morale*, il significato della commedia.

Si è grandemente disputato se Vivie intendesse con le sue parole di condannare senza appello l'opera materna, elevando un inno alla purità dell'esistenza. E' la tesi di coloro che non vollero vedere in G. B. S. il paladino della prostituzione, l'essere cinico ed amorale che le gazzette designarono per lunghi anni al pubblico disprezzo, e che la censura bollò col suo marchio di vergogna. E' un assunto sbagliato, da quanto è sbagliato quello di coloro che rimasero esterrefatti alla indulgenza con la quale Vivie sembra giudicare la professione della madre. Ora bisogna dire che mai come in questa circostanza l'autore di Candida ha rivelato la sua piena imparzialità di artista e la sua preoccupazione, invece, di adottare una soluzione corrispondente alla logica dei caratteri e degli avvenimenti.

Noi abbiamo udito dire a Vivie che nella condizione di sua madre, ella avrebbe agito come lei; ciò facendo ella si dimostra donna di questo mondo e non fantoccio creato dalle sentimentali utopie di qualche chiappanuvole della retorica; d'altro canto ella percepisce, che nella sua presente condizione,

accettare la vita che la madre le offre sarebbe un dar prova della medesima ipocrisia ed un mancare ai precipui doveri verso sè stessa. Come Nora quindi, ella aspira alla piena indipendenza del suo carattere ed alla libertà dei propri istinti.

Se noi riusciamo ora a concretare le impressioni prodotte in noi dalla lettura o dall'audizione di questa commedia, dobbiamo venire alle constatazioni seguenti:

1. - La mancanza di un intreccio vero e proprio nel senso tradizionale della parola, e per conseguenza di una azione materiale legata e coerente. Il teatro contemporaneo, nel suo insieme e dal punto di vista della sua costruzione è un prodotto della tecnica di Scribe.

Da lui hanno imparato gli autori di tutti i paesi a costruire l'opera *ben fatta*, e, sulla loro scorta critica e pubblici non hanno ammesso la possibilità di altri tipi di commedia. Lo stesso Ibsen, nella maggior parte dei suoi drammi, molto concede al principio dominante, e perfino i simbolisti con a capo il Maeterlinck, si muovono, tutto sommato, nella inquadratura scribiana. Lo Shaw parte invece dal concetto che l'azione esteriore non è necessaria, ma ch'essa può essere lo sviluppo di una idea o di caratteri. Egli sostituisce pertanto alla prima, una azione *psicologica* e *intellettuale*, assai forte e coerente, che si disegna fin dal principio dell'opera, ne forma l'ossatura, e ne determina lo svolgimento e la fine. Questa debolezza dell'azione esteriore ha indotto molti critici a considerare il teatro di Shaw, come teatro d'eccezione, e irrappresentabile. I fatti hanno smentito l'asserzione, dimostrando come la commedia, per vivere, non abbia bisogno di un intreccio in senso assoluto: e ce lo prova l'esempio dei classici quali Molière, Goldoni, Beaumarchais, per non risalire più oltre.

Constatiamo dunque come la precipua funzione dei personaggi di Shaw, non sia già l'agire, bensì il discutere, nella linea loro tracciata dalla volontà dell'autore, e rimettendo a più tardi una valutazione estetica comprensiva dell'arte di lui, passiamo a rilevare un'altra delle sue caratteristiche:

2. - *La pittura di caratteri sotto l'aspetto satirico e in forma realistica.* La trattazione dei caratteri è

forse il pernio fondamentale del sistema drammatico creato dallo Shaw.

E' dessa a riservarci le maggiori sorprese ed i maggiori godimenti dell'opera di questo strano ingegno. Chiunque fra noi ha provato più volte l'impressione che i suoi personaggi siano artefatti, marionette articolate, automi legati da una medesima aria di famiglia ; e non ha potuto difendersi d'altra parte dal pensarseli, fortemente campati dinnanzi, non già quali viventi sillogismi, bensì quali creature di carne ed ossa, quali individualità ; diremo di più, quali tipi. L'impressione primitiva proviene in gran parte dal fatto che noi siamo avvezzi ai personaggi della commedia moderna, basati sopra una psicologia più o meno individuale, e disabituati invece ai personaggi della commedia classica, i quali essendo dei caratteri e dei tipi, subiscono necessariamente una deformazione, dovuta alla messa in valore delle caratteristiche loro specifiche.

Per questo M.me Warrens è tipica come donna dissoluta, il rev. Morell lo è come pastore e il dottor Paramore come medico.

Dall'incontro di questi caratteri e delle idee ch'essi rappresentano, scaturisce l'azione drammatica che lo Shaw, seguendo il concetto tradizionale, fa risiedere unicamente nel conflitto (1) dei personaggi tra loro, e sovente con loro stessi.

Talvolta questi conflitti sia interni, sia esterni, sono di una asprezza così violenta da raggiungere il tragico, come nell'opera esaminata, in *Candida* e nel *Discepolo del diavolo*.

Ciò che contribuisce a far parere strani questi individui — nota con sagacia l'Hamon (2) — è il fatto permanente che essi espongono la loro anima in tutta sincerità. Tutto il personaggio è nelle sue parole. Simile anche in questo ad Ibsen, G. B. S. in nulla cerca di nascondere i sentimenti e i moventi degli atti : al contrario egli li mostra semplicemente, onestamente, ottenendo da un lato effetti drammatici possenti, ma provocando dall'altro in noi uno stato persistente di disagio, simile a quello che proviamo

(1) « Ogni lavoro drammatico deve essere la rappresentazione artistica di un conflitto ». Prefaz. a *Plays pleasant* op. cit.
(2) Préface a *Pièces plaisantes* de B. Shaw. Figuière. Paris 1913.

a qualche *gaffe* involontariamente commessa. (1) Sembra, in verità, che gli manchi quella tale virtù di adattamento, che bene o male, è condizione necessaria della convivenza sociale, il che ci riporta apparentemente indietro di molti secoli.

3. - *Il senso comico tendente al grottesco e al paradossale.*

La produzione di G. B. Shaw é esclusivamente comica, se bene in essa alcuni conflitti assurgano, come vedemmo, a vera ed alta drammaticità.

Per quanto la distinzione dei generi in arte sia puramente artificiale, possiamo convenire tuttavia col Bergson, che è proprio del dramma il mirare al particolare, all'individuo singolo, all'avvenimento speciale, mentre è più proprio della commedia volger lo sguardo al generale, a mostrare i rapporti comuni fra gli esseri esistenti, assurgere dalla individualità singola al tipo, dal caso eccezionale alla umanità media (2). La commedia generalizza ; per conseguenza gli avvenimenti ch'essa espone non hanno valore per loro stessi. Il soggetto della commedia non è l'avvenimento ch'essa rappresenta, ma il quadro in cui si dovrà inserire il soggetto stesso. Di qui la conseguenza da noi già notata, che l'azione, l'intreccio, diventano del tutto secondari, accessori ; e ne abbiamo una riprova in tutte le poche autentiche commedie di costumi che ha prodotto il teatro contemporaneo, purtroppo dominato dalla commedia scribiana d'intreccio.

G. B. Shaw vede dunque l'umanità sotto l'aspetto comico, che è quanto dire satirico, e si studia di tracciarne in larghi quadri l'espressione caricaturale, anzi gottesca, che è più conforme al suo spirito. Vedete come egli bulina i costumi dei suoi personaggi esercitandosi ad ingrossarne e modificarne i tratti caratteristici, per renderli quanto è possibile vicini al tipo medio della categoria sociale, del sesso o della razza ! Per far ridere egli non ha riguardo a ricorrere a tutti i modi del comico : comico del fisico, comico della mimica, comico delle parole, delle situazioni, dei caratteri, delle idee. In lui i personaggi — nota giustamente l'Angeli — rappresentano le forze

(1) Tipica fra tutte la rivelazione del proprio amore per Candida che Eugenio fa al marito di lei.
(2) *Le rire* op. cit.

stesse della vita, che finiscono naturalmente e inevitabilmente a quelle situazioni invertite che forzano al riso. E qui riappare più che mai pericolosa la tendenza del suo spirito ad accentuare la linea del burlesco, fino a raggiungere talvolta i confini della farsa, genere proprio, per eccellenza, all'antico teatro francese ed italiano.

Codesta *normalità* di visuale del suo .occhio clinico è tale sovente da sollevare in noi la rivolta di tutti i più elementari concetti di equilibrio morale ed estetico, e questo, piaccia o no allo Shaw di ammetterlo, è difetto e non pregio del suo temperamento artistico.

4. - *Scopo di propaganda morale mediante l'agitazione di idee.* Tocchiamo qui uno dei punti fondamentali del sistema shawiano. quello che in particolar modo gli vale il nome di filosofo, e che forma la sua caratteristica di scrittore moderno. (1) Molte idee; buone, mediocri, o cattive sono nell'opera di lui: qualche maligno afferma anzi che in essa non vi sono se non idee. L'agitazione di idee esige naturalmente la discussione, che, per quanto imperniata sui caratteri e sulle loro vicende intime od esteriori è sempre discussione. Lo scopo che egli persegue è di insegnare, facendo pensare. Ma, mentre alcuni scrittori quali Molière, Ben Jonson, Holberg, raggiungono il loro scopo con un metodo esclusivamente psicologico, cioè esponendo dei caratteri; Shaw, si serve invece di un metodo prevalentemente didattico, moltiplicando cioè le controversie, e i conflitti verbali, ch'egli riesce a far tollerare — sebbene non sempre — la mercè di un virtuosismo dialettico e tecnico paragonabile a quello di un equilibrista che cammini sopra una corda tesa. Per la medesima ragione egli è obbligato a far uso del paradosso, sia desso l'espressione di un pensiero contrario all'opinione comune, sia desso una maniera nuova di rendere un concetto già ammesso. Senonchè anche il paradosso, quando non sia usato con intelligente parsimonia, va oltre lo scopo fissato

---

(1) In una sua lettera a Tolstoi, egli scrive: « Io non sono favorevole al principio *l'arte per l'arte* e non avrei mosso un dito per produrre unicamente opere di pura arte ».

che è di attirare con la sorpresa l'attenzione dell'uditorio.

Uno scrittore dotto ed acuto, *Adriano Tilgher*, in un suo geniale profilo del maestro (1), ha per il primo fra i critici nostri, ricercato il fondamento delle teorie Shawiane, in quella religione dell'attività assoluta, quel misticismo ateo dell'azione, quel culto della volontà di vivere e di superarsi, quel faustismo, che è la vera religione del secolo XIX. Il fondo della realtà, sarebbe per Tilgher, la volontà di vivere, la forza di vita, lo slancio vitale che ascende a forme sempre più perfette: il superamento, in una parola. In tale concezione lo Shaw concilierebbe il suo ideale nietzchiano con la redenzione spirituale dell'umanità a mezzo del socialismo. Senonchè egli non si illude sul risultato pratico delle sue utopie, e si salva dal ridicolo prendendo in giro sè stesso e i suoi sogni.

Gli è così che può passare ai nostri occhi per un perfetto realista quando scrive: " il romanzesco è la più grande eresia che occorre cancellare dall'arte e dalla vita: è il nutrimento del pessimismo moderno e il flagello del moderno rispetto di sè medesimo „.

Ma egli ha un bel sopprimere l'amore dalle sue commedie, o porlo in ridicolo; ha un bel dipingerci la natura umana sotto i colori più foschi, che nel fondo all'anima sua, come in quella del suo grande antesignano Ibsen, sarà sempre possibile di scoprire rincantucciata la fiamma di un ideale umanitario, quell'illusione di vivere, ch'e come la stigmate immortale della nostra umana natura.

5. - Noteremo da ultimo *l'assenza di una tesi vera e propria*, differenza anche questa, notevole, dagli scrittori del medesimo periodo, e che maggiormente riavvicina la Shaw ai classici già da noi citati. Tale assenza risulta dalla obiettività con la quale presenta le questioni, esponendone imparzialmente il pro ed il contro. Dopo aver a lungo discusso, esposto delle idee, divulgato dei principi, egli conclude in un modo qualsiasi, tanto per finirla, lasciando al pubblico la scelta della soluzione. E' questa un'altra conseguenza della maniera realistica da lui seguita in arte, inteso

---

(1) *Voci del tempo*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1921.

il realismo nel senso classico, non già in quello di scuola letteraria.

Raccogliendo insomma la sintesi di quanto fu detto, possiamo dire che le caratteristiche principali di G. B. Shaw sono: 1° la prevalenza della azione intellettuale su quella esteriore 2° la pittura di caratteri collettivi 3° il senso comico grottesco e paradossale 4° la propaganda di idee 5° la mancanza di tesi.

Ciò posto e senza dividere gli entusiasmi di un apologista, che ne ha fatto nè più nè meno il Molière del XX° secolo (1), sarebbe vano disconoscere come la natura artistica dello Shaw àbbia notevoli punti di contatto con quella dell'autore di Tartufo. In entrambi lo scopo è di insegnare, l'azione è vaga, l'intreccio semplicissimo, basato sulla forza dei caratteri: in entrambi predomina l'osservazione profonda, la satira spinta, la carìcatura, con un misto di comico e di tragico, che dalle situazioni risale alle idee. Poca o punta emozione in ciascuno di essi, stile pedestre, guerra all'ipocrisia, al sentimentalismo, al romanzesco, critica delle istituzioni, dei costumi mondani, delle professioni: il trionfo, in una parola, del senso comune. Nel teatro di Molière il senso del comico è più naturale, più vasto, più spontaneo, ciò che costituisce una superiorità palese su quello di Shaw: l'uno si é dedicato di più alle passioni ed ai vizi individuali: quali l'avarizia, l'egoismo, l'ipocrisia ecc; l'altro a quelli di classe, di professione e di sesso cioè alla critica collettiva, il che rende la satira più incerta, e meno universale.

La loro diversità emerge poi, più che altro, nel campo delle idee: ma quì, se si volesse seguire minutamente il nostro autore, si dovrebbe diffonderci troppo largamente, il che non ci è consentito dalla natura dell'opera. Accenneremo tuttavia ai principali concetti, discorrendo rapidamente le commedie che vi sono imperniate.

* * *

Le case del vedovo sono una carica a fondo contro lo sfruttamento da parte di capitalisti esosi di quei grandi alveari umani ove contro ogni legge

(1) *Augustin Hamon Le Molière du XX siècle.* Paris 1913. Figuière.

di igiene e di dignità umana sono accatastali i poveri d'ogni età e d'ogni sesso. La favola in sè, non potrebbe essere più insignificante: un dottor Trench si fidanza alla figlia di un tal Sartorius, ma quando apprende che la ricchezza di costui proviene dallo sfruttamento di tanti disgraziati, vuol rinunziare alla dote. Il matrimonio è rotto, ma Sartorius dimostra fàcilmente a Trench che la fortuna di lui non ha sorgente diversa, che qualunque capitale — tutto sommato — è un furto, e che, data la società come è costituita oggi, sono questi dei mali necessari. In un basso calcolo di interessi è quindi per Shaw stabilito il contatto fra le classi sociali.

Ne *L'uomo amato dalle donne*, vediamo due donne, per lo spazio di quattro atti, disputarsi un fatuo bellastro, a nome Charteris, che finisce per non sposare nè l'una nè l'altra. In questa commedia Shaw flagella i grotteschi patti sessuali che si stipulano sotto il nome di matrimonio. Egli mette in ridicolo la scienza medica, la cecità dei genitori, e la sentimentalità della donna antica; ma non risparmia la donna moderna, asessuale, tracciando un gustosissimo quadro di un circolo ibseniano. In complesso, un centone di idee varie che si legge con diletto, ma che mal resisterebbe alla scena, nonostante abbia caratteri fortemente tracciati e sviluppi una comicità, sovente assai intensa.

Altrettanto può dirsi de *La seconda isola di John Bull*, nella quale l'autore esercita tutti gli strali del suo spirito mordace contro quella sciagurata isola che ha avuto il torto di dargli i natali; commedia che se non fosse, come la maggior parte dei suoi lavori drammatici, una cosa sconclusionata, senza nesso e senza intreccio, procedente a balzelloni come una cavalletta, potrebbe riuscire una delle più profonde satire politiche del teatro contemporaneo.

Ma tale è senza dubbio *L'uomo e l'eroe*, nella quale l'autore emette la strana teoria che, nelle battaglie, non è già il coraggio a decidere della vittoria, bensì... la paura. La maniera più sicura di allontanare il pericolo è di picchiar forte. Oltre a ciò, non si vince tanto con le armi quanto con la pancia piena e lo Shaw in ciò prenunzia le più moderne idee di strategia. Ne è prova un capitano svizzero che, impego-

lato nella guerra tra Bulgari e Serbi, va alla battaglia con del cioccolato in luogo di cartucce, e trova modo di passar anche per un eroe. Mai satira antimilitarista più feroce di questa è stata scritta (1).

Candida rappresenta, in certo modo, il più organico, e per alcuni il più geniale fa i lavori dello Shaw.

A prescindere dalla stranezza di certe situazioni, egli vi dà prova di un ingegno drammatico veramente di primo ordine e di una capacità emotiva sorprendente. Questa moglie del pastore *Morell*, intelligente, pratica, sicura di sè, che mentre ama il suo pacifico marito, non è insensibile alla grazia leggiadra e ardente di un Cherubino diciottenne che sospira per lei, è un carattere così fortemente impresso nelle sue squisite sfumature psicologiche, da rimanere fra le più celebrate eroine delle commedia moderna. Così il tipo del pastore *Morell*, un democratico cristiano come diremmo oggi : fanciullone, ingenuo, che adorando sua moglie, non ha coraggio di metter alla porta il vagheggino il quale dichiara apertamente di volerla disputare a lui; così *Eugenio*, l'amatore poeta, che posa ad incompreso, nel quale l'autore ha voluto raffigurare l'ideale fatuo e delusorio, quell'ideale che Candida, messa in condizione di fare la sua scelta, abbandonerà per l'ideale pratico realizzato dal marito, sebbene essa proclami quest'ultimo il più debole dei due. V'ha delle scene semplicemente maravigliose per emozione contenuta; la cui umanità, pur attraverso audacie inconcepibili di linguaggio e di pensiero, scaturisce così piena e trionfale da comunicare a noi l'angoscia fisica che deve dominare i personaggi. Questa gente ha infranto la maschera che le convenzioni mondane e le necessità della convivenza sociale ci hanno messo sul volto, e parla il linguaggio interiore con una franchezza, una rudezza che talora ci spaventa. Ascoltate Eugenio :

— Amo vostra moglie.

---

(1) Come *L'uomo e l'eroe* è la satira del mondo militare, *Il dilemma del dottore* è quella del mondo medico e *La prima commedia di Fanny* quella del mondo teatrale. Sarebbe vano indugiarci a narrare gli spunti. L'argomento è sempre la minor cosa in una commedia di Shaw : per quanto la bizzarria dello spunto dell'ultimo lavoro, ove gli attori partecipano con gli spettatori, dalla platea e dai palchi, ad una parte dello svolgimento, non sia estranea al successo dell'opera.

Morell (sempre ridendo). Ma, ragazzo mio, è evidente che voi l'amate. Tutti la amano: non si può impedirlo... E ciò mi fa piacere... Ma, dite, Eugenio, pensate voi che sia prudente di parlare di questa fiamma che vi agita? Voi non avete venti anni: essa più di trenta... Vediamo: non è ridicolo un amorazzo simile?

Eug. Amorazzo... Questo osate dire?... Questo osate pensare dell'amore che essa ispira? È un insulto a suo riguardo! (Atto I°)

Udite ora Candida che parla al marito:

— Mi domando che cosa penserà un giorno Eugenio di me... se mi perdonerà di non avergli insegnato io stessa l'amore. Mi perdonerà di averlo abbandonato alle mani di donne cattive, per amore della mia propria virtù, della mia purità, come tu dici? Ah, James! Come tu mi comprendi poco parlando della tua fiducia nella mia virtù e nella mia purezza! Se null'altro mi trattenesse, io le darei entrambe al povero Eugenio, così volontieri come darei il mio scialle ad un mendicante che muore di freddo.... James, metti piuttosto la tua fiducia nel mio amore per te, perchè se svanisse, mi curerei assai poco dei tuoi sermoni, delle semplici frasi fatte per ingannare te stesso e gli altri, tutti i giorni! (Atto II°).

Tragicommedia psicologica chiama giustamente il Borsa questo lavoro, che all'ultimo atto ci rivela anche in Candida un carattere di donna eletta, gentile, soave, ignoto al resto della produzione Shawiana. Una volta tanto sembra che questo terribile distruttore di ideali abbia sostituito al suo realismo freddo un soffio di poesia primaverile, alla sua dialettica mordace il sentimento. Disilludiamoci. Candida resta a Morell, perchè egli è l'uomo sano e forte, verso il quale va il suo istinto sessuale di donna conservatrice della razza, non già perchè egli sia suo marito. Resta a Morell perchè si sente accanto a lui felice, mentre l'altro rappresenta ai suoi occhi il turbamento malsano dell'ignoto. Egli, che non dispone in suo favore delle seduzioni molteplici che accompagnano invece Eugenio, è in realtà il più debole dei due, e pertanto merita di essere soccorso.

Nonostante tutto ciò *Candida* ci commuove per certe sue virtù peculiari di sentimento e di chiarezza,

mentre *Cesare e Cleopatra*, che pretende di inchiodare Shakespeare, ci fa semplicemente sorridere con quell'arruffio di parodia, di satira, di spirito umoristico e di sofisticherie paradossali, dalle quali emerge un Cesare, atleta filosofo, che si infischia dell'amore, tanto per giustificare il titolo di commedia puritana.

Better than Shakespeare? E' troppo nota la campagna condotta dall'autore irlandese contro l'idolo dei tempi moderni, che impersona per lui l'odiato romanticismo, ed al quale egli oppone con invidiabile sicumera, i propri lavori drammatici. Con quello che Shaw ha scritto intorno all'autore d'*Amleto*, in prefazioni, critiche drammatiche, romanzi, e *pamphlets*, ci sarebbe da comporre un grosso libro. Egli rimprovera in special modo al povero William di non essere un pensatore, di non aver dato una idea sua sulla vita, una spiegazione dell'uomo e del mondo, non una verità che valga la pena di essere vissuta. Delle frasi immutabili, vuote e sonore, che i personaggi si passano di bocca in bocca; una invenzione verbale prodigiosa, una descrizione dell'umanità da un punto di vista sentimentale, cioè falso: ecco Shakespeare. “In a deaf nation — scrive egli — these plays would have died long ago. The moral attitude in them is conventional and secondhand: the borrowed ideas, however finely expressed, have not the overpowering human interest of those original criticism of live wich supply the retorical element in his later works „ Povero Shakespeare! *Poor Shakespeare!* egli intitola un suo articolo...

Quella del sentimento è, del resto, per lo Shaw una vera bestia nera. Scrive la *Quintessenza dell'ibsenismo* per provare che tutto il dramma di Ibsen non è che una requisitoria contro l'idealismo; costruisce il suo teatro per mostrare che invece di fondare le nostre istituzioni sopra una storia naturale realmente scientifica, noi tentiamo senza cessa di fondarla sugli ideali che le nostre passioni semi-soddisfatte suggeriscono alla nostra immaginazione....

Nel *Discepolo del diavolo* abbiamo di fronte impersonato in Dick Dugdeon l'eroe di parata, che si fa condannare a morte al posto del pastore Anderson per semplice rassegnazione passiva, ed in quest'ultimo l'eroe vero, che nell'ora del cimento scopre in sè

le virtù di un uomo d'azione, salva Dick, e ricomincia la sua vita, riconquistando la sua piccola moglie, per un momento fuorviata dalla generosità dell'altro. Ebbene, ha un bel pretendere il contrario, l'autore; ma le nostre simpatie vanno al pastore Anderson, in virtù del suo idealismo commosso e del suo sentimento più umano.

Ma lo Shaw non si acqueta e procede inesorabile per la sua via di negazione e di disillusione. Che maraviglia dunque se egli ci dipinge la donna come una semplice accaparratrice di uomini, uno strumento delicato di cui la Natura si serve per giungere ai fini della conservazione della specie? Che maraviglia ch'egli bolli, per tal modo, il matrimonio, proclamando che la domesticità non ha nulla a che vedere con l'amore? Dopo aver vuotato risolutamente uomini e donne di tutto il loro sentimentalismo tradizionale, egli li ha messi faccia a faccia, a dirsi senza ipocrisia tutto ciò che avevano da dirsi. " L'amore, *farsa vitale*, è onnipossente: nasce in un baleno e non muore che dopo essere stato soddisfatto. Famiglia e stato non possono nulla contro di lui. L'amore è libero perchè è fatale. Lasciate fare alle donne. Esse sono delle tentatrici nate e inoffensive soltanto nella misura della resistenza dell'uomo ,, (1)

Sopra questi dati Shaw ha concepito *Uomo e superuomo*. Poichè è fatale che nella meccanica dell'amore, la donna sia l'attaccante e l'uomo l'attaccato, non resta a quest'ultimo se non fuggire o arrendersi. Ecco perchè i suoi romanzi ed il suo teatro abbondano di rese a discrezione e di fughe (2). Ma il superuomo, essere ibrido nato dal connubio tra Nietzche, Schopenhauer e Shaw medesimo, sa con anticipazione quale è il suo destino di fronte alla donna, e vi si uniforma con una buona grazia della quale Napoleone è il primo a dare la prova (3). Esso, nel pensiero del-

---

(1) *Bernard Shaw* di Regis Michaud. Revue de Paris. 1 Sett. 1907, pag. 174.

(2) Trefusis in *Socialista insociale*. Conolly in *Legame irrazionale*. *Brassbound* in *Il capitano Brassbound*, Charteris in *Philanderer* ecc.

(3) Vedi la commedia: *L'uomo del destino*. « L'uomo completo non ha bisogno di donna » scrive Shaw. Ma purtroppo un uomo siffatto rappresenta soltanto un pio desiderio. Nel professor *Iggins* di *Pigmalione*, lo Shaw ha tentato di inscenare uno dei soliti suoi eroi freddi ed insensibili alle cose del sentimento, che dopo aver dirozzato per iscom-

l'autore è un composto di *Cesare*, di *Don Giovanni*, e di *Castel Byron*, l'atleta capace di assicurare l'avvenire di una razza sana, sprezzante di ogni cultura e adoratore della sola forza; in una parola un atleta filosofo, maritato ad una donna vigorosa, cui si è congiunto soltanto per far dei figli.

Scopo suo è quello di riformare la società.

Egli non si lascia trascinare da alcuna illusione di sentimento o di passione, non crede nel progresso, non crede nella civiltà. Le stesse dottrine socialiste non sono per lui se non lustre transitorie. Nessuna riforma sociale potrebbe trasformare l'umanità. Lo stato può bensì abolire tutte quelle sciocche convenzioni che limitano le funzioni della Natura, favorendo così indirettamecte la nascita del superuomo.

Tale è la sostanza di questa bizzarra opera, più conferenza che commedia, nella quale vediamo Don Giovanni cader vittima delle donne di cui veniva considerato come il carnefice, ed aspirar con tutte le sue forze al cielo, reame della realtà, senza donne, senza poesia, senza voluttà, paese freddo e nudo dell'intelligenza, dove la vita non è più che "la forza che tende incessantemente ad acquistare un più grande potere di contemplazione „

Ecco l'ultima parola del superuomo: al di là dell'amore, della poesia, della scienza: *la contemplazione.*

Che tutto ciò sia *morale*, sia incoraggiante, lasciamo ai nostri lettori di giudicare.

"La propaganda di Shaw — scrive il Muret (1) — tende all'esaltazione dell'individuo e alla glorificazione dei suoi istinti. E' un terribile iconoclasta, un terribile profanatore „ Ed un altro critico:

" Les pieds sur la terre et le front en pleines nuées, s'étant donné le plaisir de discuter les plus angoissants problèmes, confondant à tout propos la question sociale et la question féminine; puis tout à coup, comme si tant de réalité lui pésait, après

---

messa una povera ragazza cenciosa ed ignorante, finisce col cedere alla seduzione di lei, che aveva sino allora sprezzato come un oggetto di pura esperienza. La commedia, come al solito, agita una folla di altre idee, non ultima delle quali è il principio che l'innalzamento del livello morale del popolo, predicato da molti, si converte, in fatto, nella più iniqua delle delusioni, quando non si dà poi modo al beneficato di partecipare a quel banchetto della vita, del quale, con la conoscenza, egli sente ormai il desiderio insaziabile.

(1) M. Muret. *Les contemporains etrangers* op. cit.

avoir donné dans son catéchisme révolutionnaire la quintéxence de ses paradoxes, s'évadant en utopie: tel est Bernard Shaw philosophe „

Comunque anche a costo di esser trattati con compatimento dall'autore di *Uomo e superuomo*, noi affermeremo che ciò che più conta in un'opera di vita, quale è indubbiamente quella di teatro, è l'artista. E l'artista è, o meglio sarebbe stato, in lui grandissimo; per il dono ricevuto da natura di fissare in tratti essenziali persone e caratteri, di intuire la ragione intima e necessaria dei conflitti che li animano, di giudicare uomini e cose nella suprema disciplina dello spirito.

A conclusioni non diverse — e ne siamo lieti — è giunto anche recentemente un altro dei nostri meglio agguerriti ed acuti critici: *Silvio d'Amico* (1) in un suo lucido ed esauriente studio sull'opera dello S. Anch'egli, insomma, con l'apprezzare specialmente le opere, nelle quali " Shaw discende dal suo palco di giocoliere, cessa dal suo ghigno di clown, rilascia la vigilanza prepotente del suo cervello di propagandista sul suo cuore d'uomo „ viene a riconoscere che il predominio, appunto, delle facoltà intellettive su quelle emotive, il desiderio di costituire la propria opera su basi nuove ed originali, hanno contribuito a far perder di vista all'autore il fine istesso dell'arte, che non è già di istruire, ma di commuovere. No; per quanto si arrabatti l'illustre scrittore nelle prefazioni lunghe più delle sue commedie, niuno che abbia un senso spontaneo ed esattodella scena, potrà convenire che ogni opera di *pensiero*, sia per sè stessa un'opera d'arte, e che il teatro possa pascersi esclusivamente di sofismi, di paradossi, di ragionamenti o di chiacchiere.

Ha ragione allora l'Archer quando dice che lo Shavismo, per voler essere la negazione del romanticismo è divenuto la caricatura del razionalismo.

Che dire poi quando una analisi un poco approfondita delle sue idee ci mena a concludere ch'esse altro non sono, per lo più, se non iridescenze vane e superficiali di un cervello perennemente mobile e

---

(1) (*Il teatro dei fantocci*, La tecnica teatrale di G. B. S.) — Vallecchi editore — Firenze, 1920.

cangiante, in disaccordo con gli altri e con sè stesso, fuochi d'artificio variopinti coi quali egli tenta illuderci di una profonda sapienza della vita che o non esiste affatto, o si risolve in un inganno pietoso? Sperare ch'egli muti è impossibile. Occorre prenderlo come egli ci si dà, col medesimo scetticismo ironico del quale fa pompa, e che per lui costituisce la virtù superiore degli esseri; con le sue qualità buone e cattive, i suoi capricci di donna bisbetica e le sue manie donchisciottesche di paladino errante. Occorre abituarci a veder lui sempre e dovunque, sotto la toga di Cesare, come sotto l'uniforme di Napoleone o sotto la marsina di un uomo moderno, e farci un poco l'abitudine a codesta sua estetica bizzarra nella quale i colpi di teatro sono sostituiti da paradossi e gli slanci di passione da dispute intellettuali.

Per chi avrà la pazienza di assuefarsi a tanto, l'opera di G. B. Shaw riserva tesori di osservazioni argute, meraviglie di improvvisazioni piacevoli, una festa permanente dello spirito e dell'intelligenza, così aristocratica, nonostante le sue false apparenze di rozzezza antisociale, da farvi pensare ad un racconto di Voltaire o ad un dramma filosofico di Renan. Ma che non ci si attenti di imitarlo, no! G. B. Shaw è e deve restare un fenomeno isolato nella storia della nostra cultura, uno di quei turbini atmosferici che vengono di tanto in tanto, con rumore assordante di tuoni e sibilare di lampi; che sembra debbano produrre il finimondo, e che quando sono cessati, lasciano più dolce l'aria, più chiara l'atmosfera e più splendente il sole.

Come Giosuè Carducci all'uscir dalla selva maremmana sente l'impulso irresistibile di gettare il fosco Marlowe al fuoco, così noi, dopo aver amareggiato lo spirito al deprimente scetticismo dell'autore di *Pigmalione*, amiamo ricorrere con più slancio a coloro che sappiano attrarci col fascino sempre nuovo dell'ideale e della fede.

* * *

Con G. B. Shaw il teatro moderno in lingua inglese ha realizzato sino ad oggi il suo massimo sforzo di universalità. Ed egli è veramente di quei cinque o sei che hanno detto qualche cosa di interessante, nel volgere dell'ultimo trentennio.

Devono riconoscersi i suoi influssi in più d'uno scrittore affermatosi all'ombra del *Court Theatre*, quali *H. Granville Barker* (1) *John Haukin*, *John Galsworthy*. Il primo ha scritto in *The Voy sey inheritance*, il dramma dell'intrigo e della cupidigia affaristica: di ispirazione, tuttavia, prettamente londinese e di tecnica incerta.

Al secondo si debbono due buoni lavori: *The return of the prodigal* e *The charity that began at home*, commedie, secondo il Borsa, di una originalità un po' forzata. Il Galsworty, in *Silver box*, ha fatto una commedia di taglio comune, ma ricca di umorismo, sulla disuguaglianza dei cittadini innanzi alla legge. Vecchio tema, ma innovato con garbo.

Occorrebbe anche parlare dei tentativi puramente letterari, coi quali il *Tennyson* (2), lo *Swinburne* (3) l'*Hardy*, il *Browning* e più tardi *Stephen Philips*, hanno contribuito a far rivivere di vita anemica e stentata quel teatro di poesia che vantava in Inghilterra origini così nobili e profonde. Ma si tratta, evidentemente, di saggi sterili, cui mette conto appena accennare. Molte e legittime speranze ha, al contrario destato la rinascenza del teatro nazionale irlandese, rivelando nel *Yeats* (4) e nel *Synge* (5) ar-

---

(1) Cfr. *A. Henderson*: *Le nouveau drame en Angleterre*: *H. Granville Barker* in Mercure de France a. 1912 n. 359 — 1 Juin.

(2) Opere principali: *Queen Mary* 1875 *Becket* (1884) *The faucon, Harold* (1876) *The coup, La promessa di Maggio* ecc.

(3) Sull'opera di Swinburne consulta: *Ch. Cassé*: *A. C. S.* in Mercure de France a. 1909 n. 285 e *E. Fosse*: *A. C S.* in Mercure di F. a. 1909 n. 290, 291, 292.

(4) *Countess Kathleen*. *The land of heart's desire*. *The hour glass*, *Shabiery waters*, *The pot of broth*: drammi tutti più o meno pervasi di motivi mistici e soprannaturali.

(5) *Il furfantello dell'Ovest* ecc. Consulta al riguardo: *M Cazamian Le théâtre de G. M Synge* in Revue du Mois a. 1911 n. 70 e le traduzioni in italiano dei lavori di Synge per opera di Carlo Linati.

tisti di razza, imbevuti sino alle radici dal senso malinconicamente tragico della loro terra grande e sventurata.

Ma la loro natura è troppo locale, la loro portata troppo ristretta perchè essi possano aspirare ad un influsso efficace nella grande evoluzione della letteratura drammatica europea. E' un movimento, tuttavia, interessante che va osservato con ponderazione, e del quale non è improbabile che lo storico futuro abbia ad occuparsi con la necessaria diffusione.

B) La letteratura drammatica post-naturalista in Germania: R Lothar - F. Wedekind - J. Ruederer - P. Heyse - H. von Hoffmanstall ecc.

La vitalità del teatro tedesco contemporaneo si esaurisce col naturalismo. Le nuove correnti artistiche manifestatesi dipoi in Europa non danno luogo in Germania se non ad una letteratura riflessa e poco originale. Gli scrittori tedeschi perdono il merito della iniziativa e della larga diffusione, condannandosi ad una vita locale sterile e mediocre. Qualche nome varca ancora i confini della madre patria, recato, più che altro, sulle ali della *réclame* e di una sapiente organizzazione commerciale: il Hauptmann, seconda maniera, il Hoffmanstal, il Wedekind, il Ruederer, il Bahr, il Bayerlein (1). Ma in complesso lo stato della letteratura drammatica più recente ci offre un quadro peggiorato delle condizioni di marasma e di decadenza che affliggono l'arte nel rimanente d'Europa, Francia compresa.

La trasformazione del dramma naturalista in dramma di idee, si era andata compiendo, come vedemmo, in Germania, senza transizione netta, sotto l'influsso più diretto di Ibsen e degli altri nordici; ed è contrassegnata dal carattere di pesantezza plumbea, dalla deficienza di qualsiasi elemento di genialità e di palpitazione umana che è propria dello spirito tedesco.

Questo spirito, che ha sempre, in ogni epoca difettato di sottigliezza e di divinazione, oggi ch'esso si trova sotto l'alta pressione dello sciovinismo e dell'auto-ammirazione, come scrive Nietzche, ispessisce a vista d'occhio e diventa grossolano. Bisogna essere innanzi tutto tedesco. Essere tedesco è un argomento: *Deutschland uber alles* è un principio. Ma essere innanzi tutto un tedesco riesce un poco difficile quando si voglia fare dell'arte e non si disponga all'uopo d'una mente fertile ed innovatrice.

---

(1) Cfr in genere lo studio di *E. de Morsier, Le théâtre en Allemagne*. Revue: a XVIII n. 24, 15 dec. *A. Bozzert, Le théâtre de Berlin* in Revue pol. et litt. t. VII. 1907 n. 3 e 14 genn. e aprile. *A. Tibal: Le théâtre allemand d'aujourd'hui* in Revue de Paris a 1910 1 juillet.

Avviene così, che con tutte le velleità di indipendenza, si ricada sotto l'influsso del teatro francese; l'unico che a malgrado delle sue condizioni poco floride, conservi ancora una certa libertà di movimento e di iniziativa.

Il dramma di pensiero, senza decadere in senso assoluto, si orienta sensibilmente verso la trattazione di problemi più umani, o quanto meno attinenti alla vita quotidiana con le sue passioni e coi suoi conflitti.

I rapporti tra coniugi, con la inevitabile conclusione in favore della libertà reciproca d'azione e di sentimenti, fanno naturalmente le maggiori spese dei soggetti.

Bjorn Bjornson figlio di Bjosterne. in una *Joanna*, mostra una donna intellettuale, che legata ad un teologo di idee ristrette, rivendica la propria indipendenza. *Amore coniugale* (1898) di *Georg von Omptada*, potrebbe chiamarsi anche una commedia a problema, in quanto pretende tracciare alcuni periodi fissi nell'amore matrimoniale. Il suo eroe si marita per interesse; sopravviene l'ebbrezza rapida della luna di miele, poi il contrasto di caratteri (I. periodo decrescente), in seguito la conoscenza reciproca (periodo crescente). Egli rivela alla moglie perchè l'ha sposata (sincerità, stima reciproca), il che lo rende migliore (riconciliazione; amore duraturo).

Otto Falkenberg, di Monaco, con la sua commedia *La liberazione (Erlàsung)* doveva, secondo una leggenda, gettare a mare Hauptmann, Sudermann e tutti gli altri. La pretesa sua innovazione di concetti e di stile non consiste in altro, tuttavia, se non nel culto del malaticcio e dell'anormale. Migliaia di piccole isteriche disilluse, regalateci dal secolo anemico e nevrotico possono vedersi effigiate in questa sua protagonista, errante sulle rive di un lago solitario in cerca del suo ideale, che non è punto rappresentato dal buon uomo, saggio e innamorato ch'ella ha preso per marito, ed al quale si rifiuta, senza ragione plausibile al mondo. Arriva l'immancabile amico di casa, ed ecco l'eroina accendersi di una fatale passione per lui. Invece di *liberarsi* essa stessa, coraggiosamente ed onestamente, separandosi dal marito, ella lo inganna vilmente: ma l'amico ha più coscienza di lei

e abbandona la casa: quando egli le dà il bacio d'addio la donna cade morta. Glorificazione dell'amore? o non piuttosto dell'isterismo? Ecco due aspetti dell'eterna tragicommedia destinati ad incontrarsi sovente nel teatro tedesco contemporaneo.

I più giovani scrittori, gli ultimi venuti, non sanno distaccarsi da questo attirante problema; lo frugano, lo tormentano con una intensità direi quasi spasmodica: e nemmeno a dirlo, la cornice ch'essi son soliti di creargli, è sempre il matrimonio. Ecco il *Kieser* con la sua *Iniziazione all'amore*: la appassita moglie di un professore tiene in casa a pensione un giovanissimo studente di liceo, che piange la perdita di un suo amoretto sentimentale. La matura signora si offre di consolarlo: ma il giuoco le fa perdere la testa. La madre del giovine viene a reclamare la libertà di lui (ah! quella *Dame aux camélias*!): il bel sogno d'amore è finito.

Chi scaglierà una pietra contro questa adultera che svanito il breve incanto, già piange tutte le lacrime del pentimento? Neppure il professore suo marito, che ha intuito il dramma, e silenziosamente perdona.

Un'altra donna matura ed innamorata: *Il gran cuore di Mary* (1912) di *Korfiz Holm*. Mary, beltà quarantaduenne, diventa nonna in pieno successo mondano, mentre sta intrecciando un nuovo intrigo con un ufficialetto rapito ad un'amica. Il marito, occupato coi suoi affari, tace e dorme. Ma il figlio grande di lei intuisce e vigila: tutto le parla insomma di rinuncia e di abdicazione. Ma che il tramonto sia colorito di sentimento: l'ultima avventura matrimoniale di Mary sarà.... suo marito. Egli chiuderà la lunga serie degli adoratori della sua bellezza.

La *Gertrude* di *Paolo Apel* è invece giovane; una sposina amante di suo marito, già stanco, dopo qualche anno della vita matrimoniale. Il solito espediente: la finta colpa per ridestare la gelosia del consorte.

Ma questa volta la fossa scavata per giuoco diventa per l'incauta la sua tomba. Il marito apre alla donna il suo cuore, le confessa la morte di ogni passione, il sogno da lungo tempo carezzato di liberarsi dal nodo matrimoniale... Povera Gertrude! Il dramma non è privo di forza e di umanità.

Per analogia di spunti esso si riattacca ad un lavoro di *Hugo Ganske: Una santa.* Una donna saggia e rassegnata, un marito galante e libertino: i due caratteri sembrano infine disposti ad armonizzarsi ed a trovare un *modus vivendi.* Ma è troppo tardi. L'ultima mancanza dell'uomo uccide di netto la moglie, che era malata di cardiopalma.

Perchè questa intrusione tragica ed arbitraria? Noi avremmo desiderato di vedere se la donna, seconda Nora, sarebbe rimasta inflessibile oppure se, più umana, avesse potuto perdonare e ricominciare la sua vita.

Anche *Crisi* di *W. Schmidt Haessler* ci mostra la conversione subitanea di un marito mondano e scettico al letto di dolore di sua moglie.

Un'altra donna amante di suo marito troviamo in *Ihr Gott* (Il suo Dio) di *Lu Volbehr.* Un giovane scultore all'apogèo della sua fama, sente mancarsi d'un tratto le forze e la genialità, si abbrutisce coi liquori e col giuoco per dimenticare; come già suo padre. Il governo lo incarica di un grande lavoro: ma dalle sue mani esce una cosa miserevole, che la moglie coraggiosamente fa a pezzi, piuttosto che tollerare una macchia sul nome del suo Dio. Le cose peggiorano fino al punto in cui la donna, per salvarlo, lo uccide con un colpo di rivoltella. Cose da...... tedeschi.

Questa crociata per la sincerità della propria vita e per la dignità del proprio sogno troviamo espressa in altri lavori, quali ad esempio: *Il più grande peccato* di *Otto Ernst*, nel quale l'autore cerca di dimostrarci che la maggior viltà che un uomo possa commettere è quella di prender parte ai riti di una fede cui ha abdicato interiormente.

* * *

Ma, come ha potuto dimostrare questa breve e fuggevole rassegna, nei nuovissimi autori tedeschi non abbonda nè l'originalità nè la robusta tempra drammatica. Bisogna giungere al Wedekind per incontrarci in un temperamento dotato di qualità abbastanza personali e desideroso di battere vie meno

comuni. Poeta satirico e tragicomico egli ama chiamarsi, e l'opera sua, difatti, ci conduce a parlare di quella commedia politica, satirica, sociale che a detta del critico Schultze, non fiorirebbe più tra le razze tedesche.

Ora questo non ci sembra esatto. Già il *Hauptmann* con *La pelliccia di castoro* e con *I tessitori* aveva fatto opera di satirico sociale : e non è dramma politico, al pari che satirico quell'*Arlecchino re* dell'austriaco *Rudolph Lothar*, che così larga eco di dibattiti ha ottenuto nei vari teatri europei? (1)

R. Lothar

Esso è un inno all'imperialismo, come lo vagheggia la gran maggioranza del popolo tedesco; somma di bene soltanto quando in esso si riassumone i diritti del popolo, riflessi nella vigile coscienza di un capo. La fiaba nebulosa, stravagante, vale tuttavia meno dell'idea informatrice. In un paese qualsiasi un re sta morendo. Il figlio di lui, *Boemondo*, libertino e dissipatore, giunge al castello con una compagnia di comici, proprio in su quel punto. Avendo egli tentato la virtù di Colombina, Arlecchino che l'amava in segreto, ammazza l'erede al trono. Il popolo tumultua e chiede il nuovo re. Allora Arlecchino, che somiglia nel corpo e nei gesti al padrone assassinato, ne prende il posto. Comincia l'arlecchinata filosofico satirica. Le dolorose prove attraverso le quali si svolge il suo regno, inducono Arlecchino a fuggire la corte, a ritrarsi in libertà. Egli non era abbastanza *artista* per regnare : e lo dice a Pantalone : " No, vecchio mio, anche il regno è un'arte, forse la più potente di tutte. Poichè un popolo è la materia greggia da cui un re trae la sua immagine, chi non è artista in questo senso, chi non è un creatore, quegli non deve portare corona. Altrimenti gli accade quello che è accaduto a me : diventa una pupattola, un giocattolo, un manichino ! "

Tale è questa opera strana e geniale che nonostante le varie sue bellezze, riesce nel suo complesso, teatralmente disorganica ed oscura.

---

(1) R. Lothar, n. a Budapest nel 1865. Esordì con una commedia detta *Solone* cui tennero dietro: *La menzogna* (1891) *Il prezzo della vita* (1893) *Il cantico dei cantici* (1895 *Un idillio reale* (1896) *Arlecchino re* (1900) *La donna di cuori* (1902). *Tragaldabos* (1905) *I templari* (1905) *Io t'amo* (1911).

Verso il dramma politico si è orientato anche *Hermann Bahr* (n. 1863 a Linz) di cui parlammo più innanzi, con *l'Apostolo* (1901) il cui spunto ha qualche analogia con *L'assalto* di Bernstein. L'uomo politico che ne è protagonista, deve sperimentare come sia volubile l'aura popolare e come sia malfida l'amicizia degli istessi compagni di gruppo, quando essa viene a contrasto con l'ambizione. La critica viennese rimprovera al Bahr la sua superficialità (1). Eguale difetto rivela un altro dramma parlamentare; *Il nuovo Sansone* di Karlweiss.

Ma il centro da cui il nuovissimo dramma satirico è partito alla conquista della Germania, è indubbiamente Monaco, la città che è solita apportare nel movimento intellettuale tedesco la nota negativa d'opposizione, concretata in satira e schermo. Capi del movimento bavarese furono *Franz Wedekind*, *Joseph' Ruederer* e *Ludwig Thoma*. Dal loro cenacolo uscirono le riviste *Jugend* e *Simplicissimus* destinate ad acquistare si larga rinomanza

F. Wedekind

Franz Wedekind, morto immaturamente durante la guerra a poco più di 50 anni, ama prospettare delle tesi come de Curel, infiorandole con una ironia satirica che ricorda Georges Courteline.

Il fondo della sua opera è tuttavia costituito da quella buffoneria grottesca che è propria alla terra che lo ha visto nascere, ragione per cui essa sarebbe scarsamente gustata nel resto d'Europa. Il passaggio, infatti, dal tragico al comico non potrebbe esser compiuto con un salto mortale; nè ad un poeta conviene di palleggiarsi fra di essi come fa un acrobata pei piatti coi quali gioca. E' questo il caso di Wedekind, il tragicomico per eccellenza, o meglio il poeta delle fantasie pazzesche, come lo chiama lo stesso Lothar (2).

Sappiamo tutti come un'idea qualsiasi possa rivestire un carattere drammatico e comico, a seconda della intenzione che in essa si manifesta. Prendete l'adulterio: non è desso la base indispensabile di

---

(1) Uno dei suoi ultimi lavori è *Das fantom* ove egli tratta di un adulterio simulato: vecchio tema ma svolto con grazia. Altre commedie: *Die neuen Menschen* (1887) *Die Mutter* (1891) *Renaissance* (1897).

(2) *Das moderne drama des gegenwart* op. cit.

tutte le farse più gaie, come di tutti i drammi più foschi?

La nudità dell'uomo dal giorno che questi in omaggio alla morale ha coperto il suo corpo di una foglia di fico, ha dato motivo al riso come alle lacrime. Ora uno scrittore ardito viene a rappresentarci un lavoro senza foglie di fico. Potremmo far a meno di ribellarci e di irritarci se l'autore del lavoro pornografico fosse un grande poeta.

Ma l'autore di *Erdgeist* purtroppo non lo è.

Egli esordiva con alcune idee belle e fatte sulla società attuale: sui rapporti tra i sessi, specialmente (1). La nostra civiltà li ha complicati, ha loro tolto il candore e la ingenuità originaria.

Ed ecco il Wedekind sfidare la civiltà medesima e la società che la impersona, mettendosi con la violenza stessa dei suoi attacchi cinici fuori della sua legge. L' *Erdgeist*, a malgrado dei suoi forti propositi e delle sue buone intenzioni, somiglia ad un fuoco d'artifizio i cui razzi non partono, anzi scoppiano sul terreno.

L'autore prende lo slancio, ma gli manca la forza per il salto. Egli rimane nel trampolino a ballare un passo di danza. Talvolta ciò è ben visibile, e noi ridiamo del *clown*; ma sovente, peraltro, non lo si avverte, ed allora ci prende un senso di compassione e di nausea. Nella commedia di Wedekind la donna è il demonio; ma egli non è l'uomo da tener bene stretto il diavolo.

Ciò che la donna abbraccia è perduto; ciò che è in essa di grande, di forte, di buono, viene consumato in risa ed in giuoco, viene stritolato fra i suoi bianchi dentini, si perde sopra una rosea lingua. La donna batte le mani e ride e balla nuda davanti al suo specchio. Essa non sa d'essere il diavolo. Lucifero incosciente, questo è il vero terribile demonio! Una personcina leggiadra, stuzzicante, con un cervello da uccelletto, gelosa del maschio, un vampiro gorgheggiante: gli uomini si uccidono per causa di lei: per colpa sua diventano pazzi e muoiono. Uno è colpito d'accidente, un altro si taglia la gola col

(1) Non va taciuta, su questo argomento, una pregevole commedia di Robert Mensch, *L'eterno femminino*, ove si mostra il femminismo in azione con trovate spiritualmente sarcastiche.

coltello, un terzo si spara: tutti i concetti di morale, di costumi, di sentimento, diventano bolle di sapone che svaniscono al soffio; e ciò è orribile; è di un tragico sghignazzante. Sarebbe veramente grandioso se l'autore fosse un maestro, ma Wedekind non è che un *clown* che si diverte. “Egli può far soltanto un capitombolo; il salto mortale non gli riesce (1)„. Le figure sono maestrevolmente schizzate. tuttavia; e la sua eroina Lulù, realizza veramente veramente un tipo di Eva moderna. Anche gli uomini che si spogliano attorno a lei vivono di una vita vivacissima, ma sono solamente schizzati e gli schizzi non bastano a comporre un dramma. Gli intellettuali potranno trovare una quantità di cose piacevoli ed interessanti nell'opera di Wedekind, ma il gran pubblico lo fraintende o se lo comprende, lo fischia.

Perchè gli uomini non amano di vedere sopra una scena illuminata il nudo senza foglia di fico.

Un altro suo lavoro celebre: *Frühlingserwachen (Risveglio primaverile)*, mostra come fosse innato in lui il bisogno di stuzzicare le più morbose tendenze del pubblico col pretesto di agitare scottanti problemi sociali. In questa tragedia, secondo lo Gnoli, egli vuol rappresentare il precoce destarsi della pubertà, satireggiandosi, in sostanza, i metodi di educazione clericale, riguardo al delicato problema sessuale. Ne sono protagonisti, infatti, solo adolescenti. Quanto abbiamo detto per *Risveglio primaverile*, e per l'*Erdgeist*, vale anche per la continuazione di questo: *Il vaso di Pandora*, dove tutti i motivi paiono ingigantiti, per *Sofist das Leben (Ecco la vita)* per il “*Marquis von Keith*„ e per la satira drammatica: *Der Kammersänger* (*Il tenore eroico*), che è pure il suo miglior lavoro (2). Altri avrebbe profittato della celebrità che bene o male egli si era costituito, e che è dovuta più che altro alla bizzarria del suo ingegno, per scrivere lavori commerciali. Ma egli sdegnava i lauri facili. La sua produzione fu rara e lenta. Wede-

---

(1) *Lothar* op. cit. *passim*.
(2) L'ultima opera rappresentata è *Schloss Harienstein* (1919).

kind si identifica con i suoi eroi in modo da recitare lui stesso la parte loro assegnata. Così nel dramma *Hidalla*, riconosciamo l'autore nel personaggio di *Karl Hetmann* autore di un libro, *Hidalla*, o la morale della bellezza. Nel libro, Hetmann pone questa tesi : " la morale d'oggi è una morale medievale, fatta per i poveri. Essa vuole il bene di tutti e cerca la felicità suprema nella famiglia. Non vi sono che i ricchi i quali possano elevarsi sopra la felicità comune, e che per il bene delle generazioni future, possano votarsi al culto della bellezza „. Per propagare questa morale egli fonda un giornale e convoca un congresso ; per metterla in pratica fonda „ l'unione internazionale pel miglioramento della razza umana „ Non vi sono ammessi che uomini e donne di una grande bellezza di corpo, abolita ogni legge concernente famiglia e matrimonio. Queste idee attirano rari discepoli : i più ne fanno questione di danaro o di soddisfazione delle loro basse passioni : il grosso pubblico insorge contro questa morale arbitraria. L'autorità giudiziaria si immischia della cosa, discioglie l'unione, confisca il giornale, condanna Hetmann alla prigione. Uscito di carcere, l'apostolo pensa di arringare la folla, ma è trattato da pazzo e rinchiuso al maniconio.

Il direttore di un circo gli offre 500 franchi per sera, solo per presentarsi in marsina in una parte da Fortunello qualsiasi; il poveruomo cui toccano tutti i guai della terra e che non sa mai perchè il pubblico ride di lui. Hetmann finisce per impiccarsi.

Voi non tardate a scorgere quì dentro gli influssi di un Ibsen e di uno Shaw, complicati da un intellettualismo oscuro e infiorati da uno spirito, se è possibile, ancor più sardonico e beffardo.

Tutto sommato, Franz Wedekind, è pur sempre l'esponente di una tendenza innovatrice. Ci apprenderà l'avvenire se essa debba considerarsi quale punto di partenza per una nuova forma estetica, o non segni piuttosto l'involuzione di un concetto destinato a perire con il momento storico ch'esso rappresenta.

J. Ruederer

Joseph Ruederer, nato nel 1861, morto nel 1918 esordì nel 1892 con *Geopfert (sacrificato)* e si affermò nel 1894 con *Fahnenweihe (Benedizione della bandiera)*, vigoroso dramma popolare rap-

presentante al vivo la vita monachese, mordace, pittoresco, pieno di *humor*. Scrive di lui acutamente *Tomaso Gnoli* (1) che s'egli avesse saputo liberare viemmeglio la sua maniera dall'influsso esercitato dalle contigenze locali e dalla tendenziosità polemica, propria alla vita politica ed artistica monachese, sarebbe riuscito un maestro.

I suoi primi lavori appartengono alla scuola naturalista. *Ein Verrükter (Il demente*, 1894) tratta il gran problema bavarese della lotta fra istruzione laica e religiosa. In seguito, egli tenta di conciliare il naturalismo col simbolismo, come nel *Fabbro di Kochel* e nel suo più importante dramma *Morgenröthe* (*L'aurora*, commedia del 1848) che tuttavia fallì sulla scena, e dove egli rappresenta, sempre sullo sfondo di vita e costumi bavaresi, la vicenda dello sfratto della ballerina spagnuola Lola Montez, amante di Ludovico I°. Come ne *La benedizione della bandiera* vanno in frantumi la solennità e le azzurre illusioni di un piccolo mondo borghese e non profumato, così in *Aurora* si succedono le storiche azioni di stato e di autorità, con vorticose tregende di burattini, che si imperniano sui loschi affari di un mastro di posta, Rettinger, e sui suoi fastigi di un tempo.

Wolken Kukkucksheim (I cuculi nelle nuvole, 1908) segnano un passo innanzi nella tendenza di Ruederer ad una serenità ancor più alta, ancor più libera. La commedia è una contaminazione delle due omonime di Aristofane, riuscita, in complesso, macchinosa e poco chiara. L'autore vi attacca l'arroganza della demagogìa e della critica pontificante a Berlino: opera di polemica meglio che di teatro.

Ma nel *Principe Dschem*, l'ultima sua tragicommedia, il Ruederer trovava la sua vera via, nella estrinsecazione di un concetto grottesco, satirico, attraverso personaggi storici.

Il compito cristiano di una Lucrezia Borgia nel Vaticano di Alessandro VI° è reso con un felice senso di stilizzazione del *pathos* teatrale, e con un movimento drammatico di alto interesse umano, sebbene guas-

(1) *Ruederer e il cenacolo monachese*: Pref. alla traduzione di *Il principe Dschem* Taddei, Ferrara, 1921.

to, qua e là da bizzarrie tecniche e da spunti coreografici. Un poco più di estro e il Ruederer sarebbe riescito a scrivere l'intera tragicommedia della cristianità, secondo il suo proposito.

Il teatro di idee ha ricevuto un notevole impulso da due altri fertili ingegni: *T. O. Kaiser*, e lo *Sternheim*. Il primo, ispirandosi più direttamente a Wedekind, si è adoperato a dipingere i conflitti tra capitale e lavoro (*Dalla mattina a mezzanotte, Il corallo*) con audaci innovazioni di tecnica, quali la soppressione di atti e scena, e con ardita vigoria di pensiero. Ha quarant'anni circa ed è berlinese. L'opera sua meriterebbe di essere conosciuta in Italia, al pari di quella dello *Sternheim*. La vena satirica acre, tagliente, di quell'altro berlinese, lo farebbe rassomigliare ad un Pirandello più violento. Attacca il socialismo, attacca la borghesia, e la espone al ludibrio in una serie di commedie, così dette, dell'*eroismo borghese* (*Il pantalone, La cassetta, Snob, Il cittadino Shipl, Tabula rasa* ecc.) fustigando l'ingordigia dei nuovi ricchi.

* * *

All'infuori di costoro, si ricade, in Germania, nel rancidume sentimentale, e romantico: *Favor di principe*, di *Thilo von Trotha*: *Amore ingenuo* di Gjelleru e Wolters....

In *Dolly* del poeta svedese *Christiernsson*, possiamo scorgere una anticipazione abbastanza sorprendente della famosa *Monella*. Questa deliziosa personcina di sedici anni, creduta orfana, forma la gioia di un piccolo cenacolo di pittori. Un bel giorno ella trova una famiglia, che imprende a darle " una buona educazione „: ma essa non tarda a sottrarsi al giogo pesante, per tornare dal suo pittore Stolpe, il quale manco a dirlo, aveva scoperto di amare alla follia Dolly e se la sposa.

Sinanco il famoso *Félix Philippi* nella sua *Gabbia dorata* ci racconta l'antica storiella del principe reale innamoratosi di una damigella borghese, e che riesce dopo molte vicende a condurla all'altare: e la

signorina *Baumberg* in *Un matrimonio d'amore* riproduce il non meno vecchio *cliché* dell'uomo salito in alto loco che sprezza la propria moglie, fedele compagna delle sue ore oscure.

A questo genere di teatro appartiene anche quel-l'*Alt Heidelberg* di *Wilhelm Meyer Foerster*, che ha girato trionfalmente il mondo in virtù di una certa sua freschezza di impressioni e dell'ambiente caratteristico ch'essa rappresenta. Eppoi, fra studenti e crestaine, a vent'anni, la sentimentalità è di prammatica.

L'ultimo decennio di vita teatrale ha veduto fiorire una sorta di produzione caratteristicamente tedesca, che ha poi messo propaggini salde in molti altri paesi d'Europa ; voglio dire il dramma militaresco, a fondo patriottico.

La Prussia non è una nazione, è un esercito — ha proclamato il Lord Premier d'Inghilterra in una sua allocuzione rimasta celebre. Una siffatta costituzione a base militare — feudale, tale che non trova riscontro attualmente in nessun'altra del mondo, non poteva non esercitare un certo influsso sulla letteratura e sul teatro. Il concetto della separazione delle caste militari, della rivalità fra militari e borghesi e fra militari di diverse armi, il concetto di obbedienza passiva e di sacrifizio alla disciplina, intesa come suprema idealità : l'idea infine che la patria si identifica con la milizia, ciò che rende questa funzione di gran lunga prevalente su ogni altra nello stato: sono questi i tema svolti da un gruppo di scrittori, diremo così specialisti, per lo più con iscarsa genialità e con la consueta ricerca degli effetti. Alcuni di questi drammi hanno anche varcato i confini della patria, per una tal quale loro efficacia rappresentativa; tali il *Suona la ritirata* di *Bayerlein*, ove attorno ad una banale storia di seduzione compiuta da un ufficiale, sopra la figlia di un furiere, vediamo riunita una galleria di tipi da caserma abbastanza interessanti e colti dal vero.

Otto Erich Hartleben, del resto aveva già dato in *Rosenmontag* un esempio assai pregevole di dramma militare.

* * *

La Germania moderna ha nutrito sempre una predilezione spiccatissima per l'arte ufficiale, diremo anzi di parata. L'aristocrazia tedesca, così sdegnosa, ha questo di comune col popolo, di trovar gusto ai medesimi spettacoli; e non poteva esser altrimenti quando questo gusto era condiviso niente meno che da S. M. I. il Kaiser. Il signor *Wildenbruch* ha prodotto per anni drammi storici e patriottici pei teatri popolari, e fu altresì l'autore preferito del gran feticcio tedesco, della cui dinastia egli ha cantato i fasti in versi altrettanto sonanti quanto poveri di significato (1) I suoi pasticci pseudo letterari erano ascoltati al Teatro Reale di Berlino con la stessa rassegnata sopportazione con la quale si ascoltano i *Nibelunghi* di Hebbel.

Anche *Heyse* si mette nella partita e scrive tra altro una *Vanina Vanini*, dramma romantico dei più stucchevoli, ove ci è mostrato tutto l'amore caldamente sensuale di una principessa romana per un carbonaro perseguitato: con corredo di tirate rimbombanti, di scene lacrimevoli e di colpi di pugnale. La sua *Maria di Madgala*, opera — tutto sommato — fredda e mediocre, ha avuto notorietà da una polemica con Maurizio Maeterlinck (2).

Joseph Lauff che imprese anch'egli a far rivivere in lavori di cinque atti tutta la storia degli Hohenzollern, ha scritto un *Eisenzahn* (Federico, dente di ferro) un *Von der Pfordter*, un *1812*, che sono ancora ricordati: *E. von Keyserling* e *Richard Beer Hofman* ecco altri nomi, se ne volete, per giungere a quello di un austriaco, poeta di fama europea, in cui sembra assommarsi sino ad oggi, il maggior sforzo dell'arte tedesca nel campo della poesia drammatica e della tragedia.

(1) N. 1845 a Beirut, m. 1908 a Berlino. Le sue opere migliori sono drammi patriottici di gioventù: *Il Menonita*, (1881 *Padre e figli* 1881) *I Carolingi* (1881 *Aroldo* 1882) *I Quitzoies* (1888, considerato il suo capolavoro. I due motivi dominanti sono: il diritto all'integrità della nazione e della razza, e la supremazia del diritto umano sul diritto divino: l'umanità sana e forte non può essere soggiogata da imposizione, nè stretta da limitazioni pratiche.

Per la bibliografia completa cfr Riv. teat. it.na a. 1908 vol. 13.

(2) Altre opere di Heyse: *Des Buckelige von Schira*.

Hugo von Hoffmanstall (1), che molti chiamano il D'Annunzio tedesco, è il rappresentante autentico di quello snobismo estetico venuto di moda da un quarto di secolo, e pel quale l'arte si compendia nella ricerca di sensazioni raffinate, e nella cultura di aspirazioni vaghe e morbosamente pervertite. Giacchè la vita non è per lui la vera vita esteriore; la brutale possente realtà, il cui tocco e il cui passo egli non ha mai ben sentito, ma qualche cosa di crepuscolare, di allucinatorio, onde egli si sente come uno spettatore delle sue proprie fantasmagorie. " Nessun cammino diretto conduce dalla poesia alla vita e nessuno dalla vita alla poesia „ è questa la sua formula, basata sul più assoluto disconoscimento di ogni verità comunemente accettata. La sua opera non rappresenta quindi nulla di vissuto, di provato, nulla che possa testimoniare del dolore e della gioia di un'anima. Le sue concezioni sono, come egli stesso lo dice, tessuti di frasi senza valore. L'arte della parola è per lui tutto. " Una nuova ed ardita combinazione di parole è il più meraviglioso regalo per le anime, non inferiore ad una statua del fanciullo Antinoo o ad una grande porta bizantina „ Così scriveva egli una volta. Ed i suoi versi costituiscono difatti come un monile formato di metalli e pietre preziose. Le sue parole cadono dall'alto quasi pallottole iridescenti risuonando musicalmente; e la luce scherza e folleggia sopra quella sontuosa accozzaglia d'oro e d'argento, di cristalli e di corniole, di crisopazi e di berilli. Un gioco prezioso: ma nulla più di un giuoco. L'abilità di Hoffmanstall è quella del prestidigitatore che sa lavorare anche coi veli screziati e le luci co-

H. von Hoffmanstall

(1 Nato nel 1874. Fu Hermann Bahr a lanciarlo, giovanissimo. La sua attività letteraria può distinguersi in tre periodi: il primo dal 91, quando era ancora studente, al 99. Sono di questa epoca il *lever de rideau Ieri*, il poema drammatico *Il pazzo e la morte*, ispirato al *Faust* e *Le nozze di Sabeide*, che dinotano già un certo progresso. Nel secondo periodo si rivela già l'autore drammatico: *La morte di Tiziano* 1910) *Elettra* (1904) *Venezia salvata* (1905 imitazione della tragedia di Atway *Edipo e la Sfinge* 1906).

Cfr. R. Lothar. Op, cit. *G. Menasci. H V. H.* in N. Antologia fasc. 858 16 sett. 1907. *U. Ortensi* in *Emporium* vol. XXIX n. 169 genn. 1909 *E. Fiorilli. H. v. H.* in *Rassegna Nazionale* a. 1912, 1 gennaio. *H. Guilbeaux: H. v. H et le cercle des Jungwieners* in Mercure de France a. 1910 n. 309, — 1 mai - *P. Gsell: H. v. H.* in Rev. d. Rev. 79 1909. *G. Menasci*: id. in Riv. Abruzz. 24 1909. *A. Schurig* id. in Deut. Rund. 134 — 1908.

lorate. I suoi versi — scrive il Lothar — sono pieghevoli come i panneggiamenti di Loïe Fuller. Nulla in lui di stabile, di deciso: egli si lascia sospingere volontieri da ogni attimo che passa, e il suo umore è come seta cangiante. L'autore di *Elettra* ha molto letto e ci si accorge di ciò ch'egli ha letto: una volta è Amiel, un'altra è Verlaine o Mallarmé, poi ancora Jean Paul o Kleish: D'Annunzio o Maeterlinck, o Wilde.

Di quì il suo manierismo artefatto, di quì la smania di mettersi in costume: come se con un paludamento storico si potesse acquistare una personalità che manca. Sia che egli si tuffi nel Rinascimento o nella Venezia del 1700, o viaggi nella Persia, il suo è sempre uno scherzo di maschere. Il suo spirito rifugge dalla vita reale con una infantile paura: scivola sulla superficie delle cose, incapace di andare al fondo. " L'investigazione rende la sensazione insopportabile „ scrive egli per giustificare questa lacuna della sua coscienza artistica. La bramosia, il dolore, la stanchezza, forse anche la sensualità che traspaiono dai suoi versi non sono effetto di esperienza vissuta, bensì pose di un'anima che si atteggia ad aritocratica. *Der Wesse Fäsher, Des Tor und des Tod, Der Tor des Tizian, Des Abentener und diè Sängering, Die Hochzeit der Sabeide*, sono scritti in una lingua preziosa, straricca di immagini ma priva di vigoria, di tagliente, di peso, di plastica.

Essi abbacinano invece di abbagliare. I pensieri galleggiano rari fra le parole. Hoffmanstall ha il culto dell'aggettivo. Ma sovente esso è piazzato là senza logica e senza nesso. Il poeta non afferra lo spettatore per condurlo verso la soluzione: ed anche in ciò è una specie d'aristocratico disprezzo per il profano. Gli manca quindi tutto ciò che è veramente teatrale: la figurazione psicologica, la composizione e la concentrazione drammatica. Tutto pende incerto tra il sogno e la realtà.

Un bel giorno lo stuzzica la figura di Casanova. (*L'avventuriero e la cantante*) Avventure amorose, dame velate, gondole, maschere, cozzi di spade, tavoli da giuoco, chiaro di luna sulla laguna, ed una sentimentalità alla Sterne: le figure balzano fuori dall'oscurità, volteggiano un istante nella incerta luce

crepuscolare e svaniscono tosto come ombre. Ammonito dall'esito dei suoi tentativi scenici della vanità del suo sistema, egli cambia metodo, e avendo afferrato di peso dalla storia o dalla leggenda un soggetto bello e tracciato, vi ricama sopra una cascata di parole come tante gemme di paccottiglia. Così nasce l'*Elettra*.

Ciò che nell'*Elettra* di Hoffmanstall v'ha di più notevole è la trovata dell'isterismo perverso col quale egli anima stranamente la più grande eroina che conosca forse la leggenda.

Tutto il resto non è che effetto di luci, saggio di illuminazioni musicali, in cui la antica tragedia sembra stemperarsi come in uno stagno.

Ma anche dove egli ricerca gli effetti più semplici e più intimi, la sua arte rimane appesa alle parole. Essa non è annunziatrice di tempi a venire, bensì l'esponente degenerato di un periodo artistico in pieno tramonto, un prodotto di decomposizione di una decadente società borghese. Manca di ogni naturalezza, di ogni idealità umana, e così esclude da sè tutti gli ingenui godimenti. Essa è senza radici nella vita; non è una sana fioritura della terra, è un fiore tinto che brilla di sgargianti colori, ma che non ha profumo.

Come tale, l'arte dell'Hoffmanstall si discosta interamente da quelle che sono le tradizioni dei poeti viennesi, pei quali, a cominciare da Abramo e Santa Clara, a Grillparzer e a Schnitzler, il realismo fu proprio l'elemento costitutivo della razza.

Ma Hugo von Hoffmanstall, che è tutto considerato, uomo di ingegno e di dottrina, non è la sola vittima delle idee erranti, che nel campo della cultura artistica hanno visto la luce del nostro tempo.

5 - Il teatro di idee in Italia e la sua evoluzione.

A) E. A. Butti - R. Bracco - V. Morello - A. Oriani - E. Corradini - E. Rivalta - T. Monicelli - M. M. Martini - U. Falena - ecc. : il dramma di pensiero e di discussione

Le arti, in Italia, hanno opposto sempre notevoli ostacoli all'affermarsi di principi idealistici.

Il fondo dell'anima italiana è — abbiamo tentato altrove di dimostrarlo — eminentemente pratico e realistico. Non si deve intendere con ciò che esso sia portato al positivismo o semplicemente al materialismo. Un esame anche superficiale della nostra filosofia durante il secolo XIX basta a convincerci del suo carattere propriamente speculativo, temperato, è vero, da quel buon senso pratico che non fa mai difetto in ogni concezione dell'ingegno italico.

Rosmini, Gioberti, Galluppi, Romagnosi continuano, in veste moderna, l'evoluzione iniziatasi con l'ascetica medievale. La breve interruzione positiva dell'Ardigò e del Sergi non turba gran che il regolare cammino degli spiriti, che col Tari, col Croce, col Gentile, col Barzellotti, col Varisco si ricongiunge alla tradizione nettamente metafisica, partecipando in modo non inglorioso al movimento del neo-idealismo critico europeo.

I riflessi, nel campo letterario, di questi mutamenti dello spirito filosofico, non appaiono troppo notevoli. Perchè una rivoluzione intellettuale possa produrre fecondi risultati nel campo artistico, occorre che essa agisca profondamente sugli spiriti : e gli spiriti in Italia, non furono soverchiamente turbati dalle vicissitudini del pensiero filosofico (1). Fu molto se il realismo spinto dei primi tempi, a contatto con le idee più larghe, temperò il suo rigore assoluto : quanto

---

(1) Nota saggiamente Antonino Anile in *Vigilie di Scienza e di vita* (Bari — Laterza, 1921) come la rocca materialistica resista ancora nella scienza italiana, oltre ogni credere, per effetto specialmente della pigrizia intellettuale e del settarismo.

al resto, se eccettuiamo il Fogazzaro, un vecchio manzoniano tradizionalista ed il Pascoli, la reazione idealistica non ha creato un solo grande scrittore.

Solo di questi ultimi anni, un manipolo di giovani, infervorati di novità, hanno tentato, sulla scorta del misticismo francese, di atteggiare lo spirito italiano ad una concezione di puro spiritualismo, che non ha trovato, a dir vero, sinora, larga eco nel pubblico (1).

Il teatro fu, strano a dirsi, più fortunato. Diversamente da quanto suole accadere, esso si trovò all'avanguardia delle nuove idee; e mentre gli altri generi letterari stagnavano nella ultima ruminazione della formula veristica, staccava arditamente il volo verso una formula più libera, tentando in mezzo a difficoltà d'ogni genere, vie d'arte peranco sconosciute alla scena italiana. Ernesto Annibale Butti, Roberto Bracco, possono dirsi in verità i pionieri di questa riforma (2).

La ragione prima di tale avvenimento, in un teatro, come il nostro, bambino, deve ricercarsi nell'influsso schiacciante che ha potuto esercitare una personalità della forza di Enrico Ibsen. dopo ch'egli apparve, non fu più possibile agli scrittori di teatro indugiarsi nelle vie troppo comode e fiorite della commedia di mestiere. Nota anzi, a ragione, Domenico Oliva (3), che l'Ibsen si affermò *teatralmente* nel nostro paese prima che in Francia: la Francia ha un teatro proprio fino dal secolo XVII, esporta e non importa: e sdegna quindi le sovrapposizioni esotiche. Non così l'Italia, ove il dramma non si è mai definitiva-

---

(1) Notiamo, fra i più ardenti, due artisti nobilissimi che il dovere eroicamente compiuto verso la patria, ha immaturamente rapito: Renato Serra e Giosue Borsi. La scuola nazionalista derivata da un superbo e solitario pensatore: l'Oriani, ha dato in Enrico Corradini un apostolo fervente, ma un artista incompleto. Oggidì altri scrittori di di fertile ingegno, quali il Papini, l'Orano, il Prezzolini, il Paolieri, militano nell'orbita dello spiritualismo.

(2) Quale precursore dell'indirizzo spirituale nel teatro, merita di essere rammentato *Giovanni Bovio*. I. insigne filosofo, in vari argomenti di carattere storico quali *Cristo alla festa di Purim*, *Eutifrone* ha istintivamente camminato sulle traccie di Ibsen, fondendo la realtà con la leggenda, l'azione con la discussione filosofica, la teatralità con l'intellettualità I suoi lavori, tuttavia, non presentano se non un mero interesse di studio.

(3) Prefazione a « ***L'utopia*** » di E. A. Butti Milano 1894 Gallia.

mente nazionalizzato, e l'esotismo non è l'eccezione, è la regola.

Sta in fatto che il sorgere e l'affermarsi in Italia della imitazione ibseniana coincide col determinarsi dello spiritualismo. Il grande genio del Nord aveva preconizzato l'impiego del metodo induttivo, che doveva poi, in filosofia, aver il passo sul metodo deduttivo, proprio alla scuola naturalista.

La psicologia moderna infatti, dopo aver cercato e ricavato dai metodi obiettivi tutto quanto potevano dare, s'è convinta che nessuna delle scoperte che per la psicofisica e per la psicologia fisiologica si possono fare, non potrà mai pareggiare per la potenza dell'intuizione, la conoscenza diretta data dalla osservazione spontanea e interiore (1).

Come, adunque, al metodo realistico corrispondeva il metodo positivo della ricerca impersonale, per cui il sapere viene compreso come indipendente dalla coscienza nostra, ed esistente per sè stesso: così al metodo ideologico corrisponde in arte il metodo spiritualista, col quale si cerca una dimostrazione nei fatti esteriori di un concetto puramente interno, al quale l'artista è giunto in virtù di intuizione spontanea.

Il merito di avere, per primo, nel teatro italiano prestato un orecchio incline alle voci suadenti e misteriose dell'anima, e di essersene fatto, per tutto il corso della sua breve e dolorosa esistenza il banditore, spetta ad *Enrico Annibale Butti* (2), milanese.

E. A. Butti

Un destino tragico ed inesorabile sembra abbia pesato sino dal nascere sui giorni mortali di questo essere d'elezione, al quale la stessa

---

(1) Villa *L'idealismo moderno* Bocca-Torino — 1905 p. 434.

(2) Enrico Annibale Butti nacque nel 1866 a Milano. Compiuto un anno di studi matematici, si iscriveva al secondo corso di legge a Modena Ma le sue attitudini lo volgevano alla letteratura, cui si andava preparando con collaborazione a giornali letterari ed umoristici. Tornato a Milano nel 1892, vi pubblicava il suo primo romanzo: *L'automa*. Il libro ebbe esito fortunatissimo: ma fieri colpi lo attendevano in cambio Già l'anno prima, gli era morto il padre, rendendo precaria la sua situazione economica. Venne poi la caduta del dramma *Il vortice*, e il mediocre successo del romanzo *L'anima*, in cui si palesa viemmeglio la sua tendenza alle idee astratte, la sua preoccupazione dell al di là: la sua predilezione per i filosofi che parlano delle cose dell'anima. Pubblicava una pregevole raccolta di critiche: *Nè odi nè amori* e nel 1895 vedeva morire la madre adorata, mentre si accentuavano in lui i sintomi del tremendo male polmonare che a 46 anni lo trasse al sepolcro. Da allora

infelicità della sua natura vietò di raggiungere nell'arte quelle altissime vette cui l'intensità del suo sentire e l'altezza del suo ingegno parevano chiamarlo.

Affacciatosi alla carriera delle lettere nel punto in cui le nuove idee, timide e quasi inconfessate, venivano a contatto di pochi intellettuali d'avanguardia, egli scoprì immediatamente in esse una rispondenza col proprio pensiero, tendente già di per sè all'astrazione, più che non alla contemplazione imparziale ed oggettiva della realtà esteriore.

Sebbene egli cominciasse con lo scrivere romanzi, la sua vera vocazione era per la scena. Provvisto di forti studi, di un gusto innato per le cose belle e nobili, di una sensibilità artistica squisita che gli consentiva di penetrare ben addentro nelle cose segrete

---

in poi la sua vita fu un continuo doloroso errare da un sanatorio a un luogo di cura, tra le ostilità degli uomini e le vendette della natura, preoccupato dalle necessità più impellenti I suoi lavori vengono compiuti a stento fra sofferenze fisiche inenarrabili. *La corsa al piacere* gli reca il primo successo teatrale; poi è una altalena di successi e di cadute, che deprime ancor più i suoi nervi malati con l'assillo della battaglia diuturna La malattia lo apparta da tutti, sdegnoso cavaliere dell'ideale in un epoca di bottegai e di egoisti. Dopo esser stato licenziato quasi morente da un sanatorio, passa a Roma, a Viareggio, conscio della sua fine imminente. La piccola casa di via Filodrammatici a Milano raccoglie l'ultimo respiro della sua nobile e travagliata esistenza il 26 Novembre 1912. Pochi amici lo hanno pianto sinceramente, fra il cordoglio di parata onde il mondo letterario parve commuoversi.

Ecco l'elenco delle sue opere drammatiche: *Il frutto amaro* (con C Hanau) 1892) *Il vortice* (1892) *Le seduzioni* (con G. Anastasi 93) *L'utopia* (194) *La fine di un ideale* (198) *La corsa al piacere* (1900) *Lucifero* 1900 *Una tempesta* (1901) *Il castello del sogno* (1903 — rappresentato nel 1912) *Il gigante e i pigmei* (1903) *Il cuculo* (1903 *Fiamme nell'ombra* (1904) *Intermezzo poetico* (1905) *Tutto per nulla* (1905) *Nel paese della fortuna* (1909) *Il crepuscolo degli amanti* (con Antongini (1910 *Sempre così* (1911) *Il sole invisibile* (1912 *Le vie della salute* (1913).

Da consultare: *C. Levi*: *E. A Butti* in Riv. teat. it.na 1912 fasc. 6 vol, 16 (con bibliografia compieta) *G De Frenzi*: *E. A Butti* in *Rassegna Internaz.* A II. vol V. — 38 *L D'Ambra*: *Le opere e gli uomini* op. cit. p 550. *E Flori*: *Il teatro di E. A. Butti* Milano. Palma. 1902. *A. Lalia Paternostro*: E A. B in *Studi drammatici*. Napoli. - Melfi e Ioele — 1903 — *M. Muret*: *La littérature italienne d'aujourd'hui*. op. cit. — p. 123 — *U Ojetti*: *Alla scoperta dei letterati* Milano. Dumolard. 1895 p. 103 — *O Roux*: *Infanzia e giovinezza di illustri italiani contemporanei*. Parte II. Firenze. Bemporad 1909 — p 267 — *A I. Rusconi E A B* in *La Nuova parola* A. III V. VI. N. 9 sett. 1904 *B Villanova Ardenghi* - *Il teatro neo idealistico* Palermo Sandron — *Gino Cucchetti* *Butti fra l'arte e la vita* Lab. Ed Mil. — 1914 *Domenico Oliva prefaz. a L'utopia* — Milano Galli 1894 *Ugo Ojetti* — prefaz. a *Intermezzo poetico* Milano — Treves. 1912 *L Tonelli L'evoluz. del teatro cont. in Italia* op. cit. *I Dornis* — *Le théâtre italien contemporain* (Paris Calman Levy) *Miss Zimmern in Cornhill Magazine* — 1905 *V. Lamberti*: *E. A. B.* in *Cronache* d'arte a 1913 Genn. e Febb.

dell'anima: poeta in una parola, per natura e per elezione: nulla sembrava mancargli per fare di lui l'istauratore di un teatro nazionale italiano.

Purtuttavia, della ventina fra drammi e commedie che costituiscono il suo bagaglio scenico, è dubbio che molti possano sopravvivere all'oltraggio del tempo. A rileggerli uno dopo l'altro, quei lavori pei quali a volte ci entusiasmammo, pei quali combattemmo le più nobili e sane battaglie della nostra adolescenza: ci danno l'impressione di uno sforzo penoso per dominare la materia sorda e ribelle: E. A. Butti emerge da essi quale è in realtà: uno spirito timido e dolce, impressionabile e contemplativo, al quale mancavano i mezzi per tradurre in atto efficacemente i fantasmi del suo pensiero: un'anima pervasa di nostalgie ed ammalata della sua stessa sensibilità, ma incapace di dar ordine rigoroso, disciplina d'arte immediata al tumulto delle sensazioni e delle idee, e di tradurre financo la propria sofferenza intima in una forma d'arte eterna ed universale.

La stessa incertezza ch'era nel suo spirito, oscillante fra i dubbi e la fede, fra la debolezza ed il coraggio, tra il pessimismo e l'ottimismo, la ritroviamo nella sua produzione drammatica: ineguale ed ondeggiante, in cui accanto ad opere di un amaro scetticismo quali *L'utopia* ed *Una tempesta*, incontriamo commedie ispirate ad un alto senso di conquista ideale quali *Fiamme nell'ombra* e *Tutto per nulla* e poi subito dopo l'ironia beffarda di *Sempre così*, e intercalati fra il tutto, gli scherzi giocosi, squilli di riso un pò funebri di un'anima martoriata: *Il cùculo*: *Intermezzo poetico*, *Le vie della salute*.

A parte ciò, sarebbe ingiusto disconoscere un certo processo di orientamento nel suo spirito, che va dal pessimismo nietzchiano (*Vortice* — *L'utopia* — *La fine di un ideale*) alla discussione del problema filosofico-religioso (trilogia de " Gli atei ") e si evolve ulteriormente verso la fede (*Fiamme nell'ombra* — *Il sole invisibile*), intensa come una forma di panteismo tenero e cristianeggiante. Tempra di sacerdote, di profeta, di eroe letterato — scrive il Cucchetti: — nelle sue opere, come nella sua vita, senza serbare l'impronta di un ascetismo intransigente, ebbe chiaro manifesto e continuo il pensiero di una fede reli-

giosa. Appunto nel cristianesimo — scevro dai drammi del cattolicesimo — egli intravvedeva la forza che impone dolcemente l'umano dovere, ed in ogni cosa della natura, mille volte nascosta, l'eterna bellezza della divinità.

Nel diario che egli va scrivendo giorno per giorno, sino alla vigilia della sua morte, il nome di Dio ricorre continuamente. — Dio è onnipotente! — scrive soltanto, il giorno in cui dalle parole dei medici ha potuto intravedere la sua prossima fine: da Dio egli sperava ancora la salvezza. E il suo testamento, che è un inno pietoso di dolore, termina con queste parole: " La mia vita fu dolore: prego Dio che la mia morte sia pace „ (1).

Quanto alla sostanza del pensiero buttiano, ci è giocoforza riconoscere che essa non è nè particolarmente originale nè organica e concreta. Il concetto della vita e dell'umanità appare in lui confuso e come dominato dalle alternative della sua salute fisica e morale.

La stessa forma drammatica fu da lui dovuta conquistare faticosamente grado per grado, fino a giungere alla maestria della maturità. Dalle sue prime opere, incerte nel dialogo, goffe nella figurazione dei personaggi, grevi nel pensiero; alle opere successive, agili, snelle, disinvolte nella forma, se pur meno dense di idee, il progresso è evidente e continuo.

* * *

Il primo lavoro di qualche importanza in cui ci imbattiamo è *Vortice*. *Vortice* è un dramma familiare di scarsa efficacia persuasiva, ma che rivela una giovanile arditezza di pensiero. *Amalia* si è sposata ad *Augusto*, commerciante poco scrupoloso e natura alquanto volgare: basti dire ch'egli fu l'amante della madre di lei. Attratto nel precipizio di una rovina finanziaria, Augusto si acconcerebbe, per salvarsi, a consentire che sua moglie, si conceda al suo maggior creditore.

Ma in Amalia il ribrezzo per l'uomo che le ha dato il suo nome è men forte del senso nativo di

(1) *Butti fra l'arte e la vita* - op. cit. *passim*

onestà. Che il marito sconti la pena dei suoi errori; ella rimarrà impassibilmente sdegnosa nel vortice che li travolge.

Come procedimento, il dramma appartiene ancora a quell'uggioso realismo borghese, tipo Rovetta, che sembra pesare quasi una cappa di piombo sui movimenti degli autori italiani. Il Butti non se ne libera che a stento, a poco a poco.

La stessa *Utopia* (1894) ne appare ancora imbevuta, sebbene in essa, a confessione dello stesso autore, trovi la sua prima e piena applicazione il procedimento ibseniano. Vediamo un poco.

Il dottor *Andrea Serchi*, medico condotto, ha una tempra di apostolo e di utopista. Egli pensa che la decadenza fisica e morale dell'umanità tragga origine dall'istituzione matrimoniale e dalla sopravvivenza dei fanciulli non bene costituiti. A questo stato di cose non c'è che un rimedio: amore libero e soppressione dei parti malsani. Andrea fa propaganda, fa proseliti: la sua amante Annita è tra i più ferventi, sua sorella Laura è meno fervente ma pratica l'amore libero col sindaco del paese, un mestatore socialistoide, che il giorno in cui vedrà il favore popolare voltarsi contro il Serchi, si metterà anch'egli all'opposizione. L'utopista è costretto a fuggire e ad andar ramingo fra l'irrisione e le minacce. Torna dopo qualche mese e apprende che il figlio, natogli da Annita, è un mostricciatolo.

Fallimento pratico (chi sa poi perchè) di tutte le sue illusioni: anche Annita lo abbandona. Povero ed affamato, incapace di compiere su suo figlio il gesto spartano da lui predicato, non gli rimarebbe che ripartire; ma l'attrattiva di una zuppiera fumante lo lega per sempre al nido ritrovato: la sua utopia è finita.

Che ha inteso dire il Butti con questo dramma? Proporre un tema di filosofia astratta e risolverla. Lo spirito contemporaneo era allora agitato da problemi che minacciavano intimamente la evoluzione completa della costituzione sociale. Questi problemi si incardinano nella perpetua irrequietudine dell'uomo che vagheggia sempre nuovi ordinamenti e radicali trasformazioni. E il Butti si incarica di dimostrare che questo affannarsi degli esseri verso un

al di là irraggiungibile è men che vano, utopistico; e come mezzo di espressione per palesarci la vanità di tanti sforzi, sceglie la satira. È dunque la satira dell'utopista quella cui assistiamo nei tre atti di questo dramma: ci vien fatto però di chiederci, prima di ogni altra cosa, se fosse mestieri spendere tanta dialettica per convincerci che l'utopista è un pazzo o un ridicolo. Utopia significa già chimera irraggiungibile: e allora? Come non accorgersi che il suo Serchi con quelle idee da manicomio, con quella sua intelligenza mediocre, e quella mancanza di fede salda e sicura che lo fa tentennare ad ogni istante, è l'uomo destinato a ricevere per predestinazione la beffa e il danno da parte dei suoi simili? Se noi venissimo poi ad una analisi minuta dell'opera, vedremmo come in essa tutto sia ristretto, meschino: l'utopia, i suoi interpreti, i suoi avversari; come la satira sia vaga e a volte grossolana, come il carattere stesso del protagonista appaia vacuo, irreale, impalpabile; ben lontano, in una parola, da quelle bronzee figurazioni ibseniane dalle quali la vita erompe, per dir così, da ogni poro, quasi idealizzata a contatto dell'energia radiante che promana dal pensiero.

Il primo tentativo, adunque, di acclimatazione delle idee ibseniane, a parte le differenze fondamentali di forma e di sostanza esistenti tra i due teatri, si presenta come un episodio passabilmente realistico, intramezzato da qualche discussione noiosa e privo di quella vasta portata che si appartiene al vero dramma di idee.

Che ciò debba attribuirsi in gran parte ad una deficienza di temperamento nel Butti, lo prova il fatto che i medesimi difetti, se bene assai attenuati, li riscontriamo anche nelle opere successive.

La fine di un ideale (1898) ad esempio, pur svolgendo un argomento analogo a *La donna del mare* di Ibsen, palesa l'incapacità del nostro scrittore a far suo quello ch'è la ragione intima della grande arte ibseniana: la profonda intensità psicologica.

L'eroina del Butti fu unita in libero amore con un uomo che la abbandonò dopo averla resa madre. Chiesta in matrimonio da un ricco industriale, lo sposa, senza rivelare il suo passato. Ma un bel giorno l'antico amante chiede la restituzione del bambino.

Il marito viene a conoscenza di tutto, ma in luogo di scacciare la moglie la perdona e la protegge contro le sopraffazioni dell'altro. Conquistata da questo atto semplice ed onesto, la donna ripudia i suoi antichi ideali di amore libero, illusioni fatali e perniciose di un cervello malato.

Quì, a differenza di quanto accade in Ibsen, il mutamento non avviene nell'anima e nel modo d'essere di Valeria, ma soltanto nelle sue idee; il che toglie interesse umano all'intreccio ed annulla quasi la sua portata artistica. Abbiamo in sostanza, in entrambe le commedie, una posizione psicologica per sua natura statica, che bruscamente, di fronte ad un fatto improvviso si capovolge, come un oggetto che si trovi in un equilibrio instabile.

Una tal maniera di composizione si rende ancor più evidente esaminando i drammi di cui si compone la trilogia de *Gli atei*, pur così superiore per ispirazione e per fattura ai lavori precedenti. In questa trilogia il Butti si è proposto di mostrare come si comporti la concezione atea e materialistica della vita, a contatto di una grave bufera che tutti sconvolga gli esseri che ne sono partecipi e li metta nudi innanzi alla propria coscienza, inopinatamente fatta chiaroveggente. La soluzione che in tutti e tre i casi egli dà al quesito è uniforme: la vittoria della tradizione, sia religiosa sia sociale, sopra la smania audace di ribellione.

Aldo Rigliardi, nella persuasione che il mondo di là sia vana chimera, ha corso tutta la sua vita al piacere, adagiandosi in una facile morale epicurea che non ha neppure il coraggio della sua sfida alle convenzioni più radicate: la perdita repentina della vecchia madre colpisce Aldo in pieno petto, aprendo innanzi a lui l'abisso insospettato del dolore e della solidarietà umana.

Il prof. Alberini, di *Lucifero*, ex prete, ora ateo convinto, ha pazientemente educato suo figlio alle idee antireligiose. Ma il giovane, innamoratosi della figlia di un cattolico fervente è costretto, per isposarla, a fuggire con lei. Dopo due mesi di felicità la sposa, ammalata mortalmente, chiede i conforti della religione. Guido, il marito, non solo glieli concede, ma nell'ambascia immensa che lo travolge si at-

tacca anch'egli disperatamente alla fede rigeneratrice. Mentre pertanto, innanzi allo spettacolo di quella morte atroce cerca rifugio nelle speranze di una vita futura; Alberini, il vecchio ateo, commosso, sente vacillare i suoi radicati convincimenti e mormora con gli occhi volti al cielo: " Chi sa? Chi sa?... „.

Il protagonista di *Una tempesta*, *Adolfo Sieci*, ha nutrito insieme ad un suo *Compagno* mezzo anarchico individualista, mezzo filantropo, l'illusione di volgere a beneficio dei miseri lavoratori le grandi sostanze di suo zio *Cesare*, proprietario rurale. Nella follia del suo umanitarismo cieco è giunto fino ad assentire al delitto che il Compagno medita di compiere nella persona di Cesare Sieci. Ma di fronte al cadavere dello zio; constatando come la catastrofe non abbia neppure sollevato i contadini sofferenti, egli pensa all'inanità della sua politica di violenza e grida al morto: " Tu puoi riposare in pace! Hai vinto ancora! Tutto è come prima! tutto come prima! „

In questa frase disperata che segna il fallimento di tante illusioni, magari generose, magari nutrite in buona fede, è il significato profondo, non solo della trilogia de " *Gli atei* „ ma di tutta l'opera del Butti. Il pensatore aristocratico considera dall'alto la mischia confusa degli uomini anelanti a scalzare nelle basi l'ordine stabilito dalla natura e dai secoli, concede loro a tratti la sua simpatia vigile, sembra illudersi della necessità dei loro sforzi, immedesimarsi della giustizia della loro causa; ma di fronte alla gravità della trasformazione che per mezzo loro si minaccia, resta atterrito e conchiude con un melanconico e impotente inno al passato, con l'esaltazione della famiglia sull'amore libero, della morale sull'epicureismo, della fede sulla irreligiosità, dell'ordinamento conservatore sulle teorie socialiste.

Ben altrimenti Enrico Ibsen, spezzando con gesto energico ed ispirato le viscide ritorte delle convenzioni e dei pregiudizi, mostrava agli uomini gli eterni destini della natura e della stirpe, rivelava ad essi il divino nell'umano, superbo campione di un idealismo che non ha confini.

Giustamente nota quindi il Tonelli (1) come l'Ibsen

---

(1) *L evoluz. del teatro contemporaneo in Italia* — op cit. p. 330

e il Butti siano precisamente agli antipodi: l'uno è un rivoluzionario, l'altro un conservatore, l'uno è un demolitore dell'attuale stato sociale; l'altro è un suo difensore; l'uno è un uomo di fede, l'altro è uno scettico.

E che altri è in fondo un uomo che " crede alla necessità della fede, ma non tanto per un irresistibile bisogno dello spirito, quanto per una utilità pratica, come sostegno e propulsore di virtù e alleviamento del dolore; che difende la famiglia e la società, ma fa vedere anche i pregi e le virtù delle teorie che la minano; che odia il nuovo, ma non è così miope da esser entusiasta del vecchio, e fra le due, preferisce scegliere la via più sicura: quella della tradizione e del passato - ma senza convinzione ed entusiasmo? „.

Con uno stato d'animo siffatto ci spieghiamo come durante tutto il corso delle sue commedie gli argomenti in favore dell'una e dell'altra teoria contrastanti si bilancino, anzi per particolare lenocinio d'arte, la tesi destinata a cadere da ultima, sembri avere a lungo il disopra.

Occorre aggiungere che, pur facendo scaturire il dramma dal conflitto delle idee, il Butti ha acquistato ormai tale padronanza della tecnica da raffigurare persone umane e situazioni saldamente impiantate nella loro realtà psicologica. Il suo Alberini è un carattere; e la bontà illuminata che l'autore gli presta ci prepara alla commovente rivoluzione dell'ultimo atto. Anche per il sentito spirito di idealità che aleggia in tutto il dramma, *Lucifero* merita un posto d'onore nel teatro di pensiero contemporaneo. Meno chiara, meno persuasiva, è *Una tempesta*. Il cammino stesso dell'azione, con la confusione dei particolari, con le nebbie di cui si circonda, rivela il travaglio insanabile di una intelligenza che non è riuscita a trovare una estrinsecazione adeguata del proprio pensiero. Sembra che l'autore, col precisare troppo, abbia temuto di infrangere le apparenze del suo sogno.

Era il periodo in cui il sogno, nella sua suggestione un poco morbida e nella sua sibillina misteriosità ossessionava lo spirito del Butti, fino ad ispirargli quel nobilissimo *Castello*, che rimane l'unico

poema propriamente simbolico della sua produzione; l'opera in cui egli ha cercato di esprimere in modo pieno l'irriducibile dissidio tra la sua anima assetata di ideale e la realtà grigia e fredda della vita che scorre come un fiume inesorabile.

Il principe *Fantasio* si è rinchiuso con la sorella Ebe in un solitario castello, respingendo ogni contatto col mondo: sono felici o almeno paiono. Ma la venuta di *Angelo* fa divampare il cuore di Ebe. Non vale l'ira proterva di Fantasio. l'amore ricondurrà alla vita colei che si era da essa straniata:

> Così la giovinezza ci abbandona,
> così lasciano il tizzo ormai consunto
> le fiamme luminose! Così tutto
> ciò che ci piacque e sospirammo intensamente ne sfugge e lontanando muore,
> come un canto giulivo nella notte
> presso la nostra casa! E a noi, delusi
> e derelitti, sale ancora al labbro
> l'inutile domanda, che fu il primo
> nostro tormento e ne sarà l'estremo:
> Perchè? perchè?..

Così:

> Nel Castello del sogno son rimasti
> Un Poeta, un sapiente e un ubriaco.

Da un concetto pressochè analogo prende le mosse *Il gigante e i pigmei*, la commedia che procurò al Butti amarezze così vive, per la raffigurazione, che in essa si volle vedere, dell'autore di *Odi barbare*. Mostrare un gigante dell'intelligenza alle prese con le meschine contingenze della vita reale, coi pigmei che lo sfruttano e lo coprono di ridicolo sta bene: ma per riuscir nell'intento occorreva esser dotati di uno spirito d'osservazione meglio acuto e guardarsi bene dal compiere una pittura d'ambiente manierata o quanto meno *arbitraria*.

Il gigante e i pigmei ha i caratteri del lavoro mancato. Migliori, se non altro per lo spirito di festività che tutto li investe, *Il Cicùlo*, una commedia giocosa tra l'ironico e il sentimentale, alla maniera dell'Antona Traversi, e *Intermezzo poetico*, ove campeggia una strana figura di donna, cortigiana nell'anima, cui l'amore per un poeta diverso dagli altri, sembra un istante dare un indirizzo novello nella vita, ma che, abbandonata da costui, ricade inesorabilmente nel mercimonio dei sensi e dell'affetto.

Questo periodo dell'attività drammatica del Butti si contraddistingue per una insueta limpidità di concezione e per una speciale applicazione nello studio dei caratteri: le sue creature si preoccupano meno di apparire simboli di idee filosofiche che di scendere in terra e mescolarsi alla vita comune quotidiana, con tutte le sue lotte, le sue antitesi, le sue vicissitudini morali.

Una tale particolarità nell'evoluzione drammatica di lui meglio si rivela in *Fiamme nell'ombra* (1904), che a noi sembra col *Lucifero*, l'opera più bella e meglio significativa dell'autore, tutta pervasa qual'è da un soffio di vera autentica poesia e gettata in quel bronzo dal quale si traggono i capilavori.

Don Antonio Giustèri avrebbe già veduto coronarsi i voti della sua mente ambiziosa con l'anello pastorale, se la fuga della sorella Elisabetta con un ricco signore, non avesse gettato su lui il pubblico discredito. Molti anni appresso Elisabetta torna, lacerata e pentita e Don Antonio, dopo breve esitazione, apre ancora la sua casa, non già il suo cuore. Ma Elisabetta cade di nuovo: il suo temperamento esuberante e bisognoso d'amore, mal si concilia con la fredda austerità del presbiterio. Don Antonio proverà anche il dolore di vedersi sfuggire un altra volta l'ambita dignità: ma egli è buono. Una subita ispirazione divina gli mostra la sua vera via: la solitudine nel paesello bianco, lassù, lontani dal mondo e dalle sue tentazioni, ove finalmente potrà per forza d'amore redimere Elisabetta e sè stesso da ogni impuro contagio.

Ma un cenno così succinto non potrà mai rendere la bellezza suggestiva di queste pagine da cui promana un tale senso di spiritualità sincera ed operante da renderci profondamente commossi e pensosi. Quì non impaccio di tesi filosofiche o sociali, ma la penetrante indagine di un fatto morale ed umano, l'analisi di alcune coscienze fatta con sapienza di commediografo e con soffio alato di poeta. Noi sentiamo tutti che questa e non altra era la vera via di E. A. Butti, e ch'egli le è passato daccanto senza accorgersene. Era il poeta della bontà e delle tenerezze malinconiche e si è voluto fare il banditore di idee: c'era dunque un equivoco nell'arte come nella vita di lui, che la morte

ha tragicamente spezzato mettendoci innanzi alla vera natura del suo ingegno.

Ed in fatti *Tutto per nulla*, che cammina sulle traccie di *Fiamme nell'ombra*, pur non raggiungendo l'efficacia di questa, è commedia che non va dimenticata nell'opera buttiana. Una donna, una madre, vi si trova nella crudele necessità di rinunziare ad un amore che forma la felicità della sua vita per dedicarsi tutta a suo figlio, che nella atroce incoscienza della sua natura ignorerà sempre il prezzo del sacrificio materno.

Sempre così mostrerà invece come l'amore libero, anche in due coscienze nobili ed elevate, non saprà mai sfuggire alla volgare sorte che minaccia ogni concubinato; e il *Sole invisibile*, riprendendo il tema caro ai suoi ultimi drammi, esalterá ancora una volta, con melanconia accorata di accenti, la virtù coraggiosa della rinunzia e la necessità della propria elevazione morale.

La via, come dicemmo, era scoperta. Se all'infelice poeta dell'ideale avessero soccorso le forze che in piena virilità lo abbandonarono, il teatro italiano si sarebbe forse arricchito di qualche opera meglio pensata e profonda; di quelle che vivono nel tempo come sorgenti luminose di bellezza. Pace e devozione reverente alla figura nobilissima di colui al quale l'arte, come sole invisibile, fu avara dei suoi raggi aperti e vivificatori.

* * *

Il soffio di idee nuove, penetrato nel teatro con lo studio delle letterature nordiche, doveva tuttavia suscitare nel nostro paese l'artista geniale ed espressivo, che di tale movimento potesse farsi l'interprete meglio autorizzato. Il giudizio concorde dei contemporanei consacra questo posto al nome di *Roberto Bracco*. (1) La fama della scrittore napoletano, var-

---

(1) Boberto Bracco è nato a Napoli nel 1862 -- Egli dinotava già la vivacità del suo ingegno negli articoli di cronaca e nelle novelle create per il « Napoli » di Martin Cafiero, nelle ore d'ozio dopo il suo ufficio alla dogana di Napoli. Il giornalismo lo attirava sempre più e lo faceva critico drammatico reputato, mentre il teatro accoglieva i suoi primi lavori dialogati; *levers de rideaux*, gingilli graziosi spumeggianti di arguzia e di brio. *Un'avventura di viaggio — Lui-lei-lui — Non fare*

cati i confini della patria, si asside ormai senza contrasto tra quelle dei più celebrati maestri della scena europea: e non è questa piccola gloria pel teatro italiano, cui da molti si era perfino negato il diritto all'esistenza.

R. Bracco

Poche opere da quanto quella del Bracco hanno suscitato così alto fervore di consensi e così accanito lievito di ostilità e di rancori: segno questo non dubbio del suo valore non comune: poche opere presentano una così limpida e sicura progressione verso una elevata meta artistica: testimonianza irrefutabile della saldezza cerebrale e del perenne equilibrio che regola le facoltà intellettuali del suo autore. Pur attraverso qualche opera mancata, qualche altra scritta quasi per riposo, è agevole ricostruire il faticoso cammino di questo spirito, di questo cuore perennemente inquieto, cui la natura, come a tutti gli artisti veramente degni, non consente di poter adagiarsi nella contemplazione soddisfatta degli sforzi compiuti.

Se del teatro di scrittori di lui anche più originali, si può discorrere con pacatezza e freddezza di ragionamento: una siffatta imparzialità è assai difficile innanzi all'opera di Roberto Bracco, tanto essa irradia calore emotivo, simpatia intellettuale, fascino misterioso. Gli è che egli rivive entro di noi in virtù del dono innato della poesia: ch'egli partecipa del nostro

---

ad altri — ***Viceversa*** sono i titoli dei principali · Con *Una donna* (1893) Bracco affronta il dramma in più atti, cui seguono *Maschere* 1893) un atto — e *Infedele* (1894). Succedono i drammi e le commedie con alternative di successi e di cadute: *Il trionfo* (1895) *Don Pietro Caruso* (1895) *La fine dell'amore* (1896): il nome dello scrittore napoletano si afferma in prima linea nella giovine scuola idealista e varca i confini della patria. Sono degli anni successivi: *Tragedie dell'anima* (1899) *Il diritto di vivere* (1900) *Sperduti nel buio* (1901) ***Maternità*** (1903) ***Il frutto acerbo*** 1904 *La piccola fonte* (1905) *I fantasmi* (1906 *Nellina* (1908 *Il piccolo Santo* 1909) — (rappresentato solo tre anni più tardi) *Il perfetto amore* 1910 *Nemmeno un bacio* 1912) *L'amante lontano* 1916) Si sono trascurati alcuni altri atti unici quali *Uno degni onesti* — *Notte di Neve* · *Fiori d'arancio* — ed il lavoro in napoletano *L'uocchie cunzacrate* 1916). Le principali città europee hanno acclamato in traduzione i lavori del Bracco, che per molti è l'ingegno rappresentativo dell'Italia letteraria odierna. Egli vive a Napoli, in una solitudine piena di dignità, schivo da vani clamori di folla e di *réclame*.

Intorno all'opera sua oltre i molti scritti sparpagliati nelle riviste e nei giornali può esser utile di consultare: *L. Tonelli L'evoluz. del teatro* ecc. op. cit — *B. Villanova Ardenghi* *Il teatro neo - idealistico* op. cit — *M. Muret La littérature italienne* ecc op. cit — *L. D'ambra* in *Le opere e gli uomini* op. cit — *A. Costagliola*: *R. B.* in *N. Antologia* 16 Ott. 1907.

istesso cuore, si nutre del nostro istesso sogno, testimone celato del travaglio quotidiano ed oscuro delle nostre anime affannate alla ricerca di un bene illusorio ed irraggiungibile.

Tragedie dell'anima, *Sperduti nel buio*, *La piccola fonte*, *Maternità*, *Il piccolo Santo....*: titoli spogli di contenuto, se non bastano a rievocare nei nostri spiriti la eco di sensazioni intense, di soavità nostalgiche, di intuizioni profonde: a ricondurre nei nostri nervi il brivido di tragico orrore da cui fummo colpiti innanzi alle vicende di una umanità penetrata e messa a nudo per virtù di intelligenza e di simpatia.

Passano innanzi allo specchio della mente le pallide eroine dei drammi che amiamo; la maschera del volto ancora contratta nell'ultimo spasimo della loro tragedia mortale, recando nelle mani il loro cuore sanguinante, come le ombre descritte dal Poeta i loro capi recisi: Caterina Nemi esangue come l'Erinni, nell'angoscia del suo amore diviso; Claudia Montefranco trasfigurata nell'empito del sacro furore materno; Giulia Artunni, preda all'incubo tenebroso dell'al di là inafferrabile; Teresa Baldi nel delirio della mente inferma, mormorante la sua funebre nenia, e tendente le braccia, novella Ofelia, al liquido gorgo pronto ad inghiottirla. E passano i tristi eroi della commedia umana: Don Pietro Caruso scandendo il suo ritornello avvinazzato, mentre cela l'arma suicida; Nunzio, il cieco umile e dolente mentre sul violino intona il canto della sua solitudine disperata; Raimondo Artunni levando il viso disfatto dal tarlo roditore della sua strana gelosia; Don Fiorenzo nell'atto che piega il capo smarrito sotto la raffica improvvisa di dolore e di passione che squassa la sua vita di asceta silenzioso....: noi li rivediamo uno ad uno, creature vive e reali, impastate della medesima nostra argilla mortale, recanti tutte in fondo all'anima il marchio di quel dolore misterioso ed intenso ch'è l'appannaggio delle nature sensibili ed elette.

E con esse un'altra figura si leva, di cui, nell'ombra, non riusciamo a scorgere se non il vivo bagliore dell'occhio soffuso di bontà e la caratteristica piega del labbro atteggiato ad un sorriso di pietà umana: gli austeri lineamenti del poeta che in tutte le sue creature mise un poco della tenerezza del suo animo

e una scintilla della sua intelligenza vivida e luminosa.

Bracco è invero, tra i commediografi italiani, quello dotato di una personalità più spiccata e simpatica. Si manifesta in lui quella esuberanza meridionale che è una delle qualità più preziose del nostro ingegno, quando è messa a servizio di un gusto aristocratico e di una sensibilità raffinata. E' nel suo temperamento qualche cosa di languidamente voluttuoso, di squisitamente sensuale, di melanconicamente appassionato, che fa pensare a quei deliziosi idilli di Giovanni Pontano scritti fra gli incanti di Baia e di Pozzuoli.

In ogni suo dramma, anche mancato, in ogni battuta, senti un'anima che vibra, un estro che s'accende, una fantasia che prende il volo. E' privilegio dei veri artisti soltanto l'imprimere così potentemente, in ogni loro creazione, il segno incancellabile del loro spirito.

Singolare spirito invero, che canta soavemente e sorride, susurra le canzoni più tenere, interrompendole con un singhiozzo; che balza a volte, vivo ed impetuoso, in lotta contro tutto quanto sa di ingiustizia, di menzogna, di ipocrisia; ed interrompe a mezzo il suo slancio con un ghigno freddo ed ironico, fatto di consapevolezza lucida e di rassegnazione accorata....

Credo ch'egli sarebbe incapace di quei miracoli di virtuosismo teatrale, pei quali taluno riesce a vestire di abiti splendidi dei fantocci di stoppa. Egli ha bisogno di *sentire* per comporre; e in ogni composizione sua è sempre un poco della nostra anima che egli ci restituisce generosamente.

E quale maestria tecnica! Il suo dialogo per incisività di espressione, per sobrietà di mezzi, per naturalezza non scevra talvolta da idiotismi e da barbarismi, appare il vero dialogo drammatico. Sarebbe vano ricercare nell'opera sua la scena ad effetto, l'artifizio meccanico per ricercare l'applauso; in un'epoca in cui l'istrionismo ha segnato nell'arringo drammatico i suoi maggiori e poco encomiabili fasti, il Bracco ha sdegnosamente preferito di batter la via aspra e solitaria dell'arte serena, di combattere fino all'estremo per la nobiltà del suo ideale estetico.

Per questo egli può dire con legittimo orgoglio di

essersi fatta parte per sè stesso, di aver sacrificato il facile successo dell'oggi alla considerazione dei posteri.

* * *

Si potrebbe distinguere volendo, il teatro del Bracco in tre categorie: quella *verista*, degli inizi (*Maschere* — *Una donna* — *Don Pietro Caruso* ecc.) quella delle commedie ironico-sentimentali (*Infedele* — *La fine dell'amore* — *Il frutto acerbo* — *Il perfetto amore*, *Ad armi corte* ed altri atti unici del genere) quella finalmente, formata dai drammi di pensiero, che compone la parte più importante e sostanziale della sua produzione e che comprende, sino ad ora: *Il trionfo*, *Tragedie dell'anima*, *Il dritto di vivere*, *Sperduti nel buio*, *Maternità*, *La piccola fonte*, *I fantasmi*, *Nellina*, *Il piccolo Santo*, *Nemmeno un bacio* e *L'amante lontano*.

In realtà la differenza fra di esse è più apparente che sostanziale. Con i suoi primi lavori, scritti nel periodo in cui il realismo era ancora in auge, l'autore affila le sue armi e cerca ancora la sua strada, che dovrà poi determinarsi solo al contatto con le opere dei pensatori scandinavi e con le correnti idealistiche dell'epoca. Ma già in essi appaiono quelle che dovranno essere le caratteristiche del suo temperamento drammatico: la tendenza alla analisi psicologica; la amarezza dolorosa dello spirito, il fondamento morale della coscienza.

In *Maschere* (1893), egli ci presenta il dramma di Luigi Palmieri, il quale tornando a casa sua, apprende che sua moglie si è uccisa per un altro. Quest'altro è il suo socio di commercio. Palmieri vorrebbe vendicarsi, ma il pensiero della propria figlia lo trattiene. Rimarranno i due uomini, l'uno di fronte all'altro, come se nulla fosse stato, nascondendo sotto maschere convenzionali l'odio ed il livore. C'è del buon Becque, qui dentro, dell'Ancey, ma sopratutto del Bracco osservatore ed ironista.

Una donna è l'episodio di una madre che non potendo mantenere la promessa fatta di non rivedere più la sua creatura, si avvelena. Ma la riproduzione realistica della vita, scevra da impacci di esordiente, doveva manifestarsi tuttavia, compiutamente solo in

Infedele. A differenza della *Clotilde* di Becque, la protagonista di questa commedia non è una moglie infedele; carattere strano e capriccioso, nel riprodurre il quale Bracco ha dato fondo a tutta l'acutezza della sua osservazione psicologica e a tutta l'arguzia del suo spirito scintillante. Se siamo lontani dalla amarezza sarcastica della *Parigina* e de *La moglie ideale*, siamo altresì lontani dalla superficialità ottimistica di Giannino Antona Traversi. Nei lavori del Bracco c'è sempre — del resto — un contenuto: *La fine dell'amore* rivela una concezione melanconicamente disillusa dell'amore mascolino nella *buona società* odierna: *Il frutto acerbo* staffila senza pietà la concupiscenza degli uomini maturi per le giovinette inesperte, ed il suo contrapposto: *Il perfetto amore*, si prende beffa della sicumera orgogliosa con la quale il sesso forte pretende di giudicare la complicata anima femminile. In complesso voi vedete come, per lo più, siano sempre i maschi a far le spese della pungente ironia bracchiana e come la donna concentri invece sulla sua fragile persona, tutte le calde simpatie dell'autore napoletano. Un principio analogo presiede, come avremo agio di constatare, anche alla concezione dei suoi drammi. Sarà quindi il caso di vedere più oltre, che cosa dobbiamo pensare del *feminismo* di Roberto Bracco.

Intorno a queste notissime commedie basterà per ora aggiungere che esse rivelano la mano di un grande virtuoso della scena: di un artista che anche nei soggetti meno gravi rifugge dall'impiego di effetti scenici e di mezzucci, non dimenticando mai il rispetto che egli deve ai pubblici ed a sè stesso.

* * *

Con *Il trionfo* Roberto Bracco affronta risolutamente ed arditamente il dramma di pensiero. Siamo nel 1895: l'anno in cui Hervieu dà le sue *Tenailles*, de Curel il suo *Nouvelle Idole*. Il tentativo, in Italia, era di una audacia inconcepibile e ben lo seppe il nostro scrittore, quando fatto ludibrio allo scherno dei beoti e degli invidi, ne trasse maggior forza a seguitare coraggiosamente nella via intrapresa.

Sappiamo già che cosa si intenda comunemente

per opera di pensiero. Dobbiamo vedere che cosa abbia inteso per essa Roberto Bracco.

Lucio Saffi è un idealista sviato dagli studi, che sogna di poter ridurre l'amor fra l'uomo e la donna allo stato di pura comunione spirituale (ricordate *l'Utopia* buttiana?). Nora, la sua compagna, sembra partecipare della sua illusione, ma il giorno in cui Giovanni, loro amico comune, forte della sua passione ardente e sana sa far vibrare le corde della sensualità in lei, la donna cederà in un abbandono completo dell'anima e dei sensi. Alla gelosia atroce che lo investe, Lucio si convince che il suo sogno di purità era in contrasto con la natura, e l'ideale cade infranto innanzi alla realtà inesorabile.

Questo — spoglio dalle vicende sceniche — il significato del dramma. A distanza di tempo conviene invero riconoscere come *Il trionfo* non fosse certo il lavoro meglio adatto a convertire al nuovo verbo i pubblici indifferenti. A parte lo spunto di carattere eccessivamente teorico, la tessitura stessa del dramma si presenta incerta e disorganica, i caratteri troppo letterari e poco umani; il componimento intero non isfugge al senso di pesantezza che é proprio del metodo ibseniano, senza tuttavia gli sprazzi di luce ideale che di tanto in tanto da esso emanano.

Con *Tragedie dell'anima* ci solleviamo già di un gradino verso quella che sarà la maniera ultima e migliore del Bracco: la discussione delle idee reca di già minor impaccio al libero gioco delle passioni e la drammaticità delle situazioni si impone, direi quasi, senza sforzo, all'attenzione degli spettatori. Il lavoro si imposta con una scena che è senza dubbio fra le più poderose che vanti il teatro contemporaneo. Vi si sente l'angoscia cupa delle risoluzioni disperate, quella vibrazione impalpabile che annuncia le grandi crisi della coscienza.

Caterina Nemi, al marito che l'investe di domande intorno alla misteriosa malattia morale che da un anno la rode, confessa fieramente, quasi a sollievo dello spirito, come ella in un momento di aberrazione dei sensi si concesse ad un altro uomo, e che il figlio sopravvenuto è il frutto della colpa.

Lodovico sente schiantarsi il cuore, ma ama Caterina e sarebbe disposto a perdonarle, s'ella si allon-

tanasse per sempre dal bambino, vivente testimonio dell'errore: ma Caterina, per quanto adori suo marito, è incapace del sacrificio e lo lascia partire solo e straziato.

Perchè il dramma poi decade? Perchè l'autore vuol sostituirsi alla logica naturale delle cose, immaginando che il bambino ammali e che il vero padre di lui venga a contrastarlo alla madre desolata. La creatura muore, vittima della tabe ereditaria paterna, ma Caterina non trova neppur abbastanza energia per inveire contro colui che è causa cosciente della catastrofe.

Scomparso il bambino, cioè l'unico ostacolo che si frapponeva fra i coniugi, è ovvio che Caterina potrà tornare fra le braccia di Lodovico, nè basta a dar ragione del terzo atto l'invocazione ch'ella fa dopo la morte del figlio: " fa, o Dio, che nessun bene mi venga dalla sua morte ", nella quale non possiamo non vedere un appiglio destinato a scomparire di fronte alla necessità dell'unica possibile soluzione.

Anche in *Tragedie dell'anima* dunque, alla premessa magnifica non corrisponde uno svolgimento pieno ed adeguato; ed è vano lo sforzo di taluni critici per esaltare questo dramma sopra altri, che rivelano una ben diversa maturità di concezione e di mezzi.

Il *Diritto di vivere* appartiene al medesimo ciclo dei drammi che lo precedono: il Bracco vi è sotto l'influsso della preoccupazione sociale, epperò non appare interamente a suo posto. Il suo animo generoso lo spingeva a difendere le sorti del lavoratore onesto e probo contro la sopraffazione del capitalista; ma per quanti sforzi abbia fatto l'artista, egli non riesce a sollevarsi dal solito contrasto stereotipato tra vizio e virtù che forma la base di ogni vecchio melodramma. Logicamente poi, la sua tesi non regge. Ammesso pure che Antonio debba al ricco Salviati la rovina della cooperativa operaia creata dalla sua attività, il furto ch'egli compie nelle casse del Salviati stesso resta pur sempre un reato civile e morale insieme; ed un reato non può servire, neppure per ritorsione, di base ad una affermazione di diritti. Antonio aveva diritto a vivere: sta bene: ma bisognerebbe provare che il Salviati gli aveva reso impossibile la vita, il che è piuttosto assurdo. Epperò

nella ribellione di Antonio, che per isfuggire all'arresto, si avvelena e muore, noi sentiamo troppo il retore simbolico, il portavoce di idee non proprie; onde l'emozione della catastrofe rimane in noi di tanto scemata.

Il trionfo, *Il diritto di vivere*, sono, per ciò che riguarda il concetto informatore, i più ibseniani fra i lavori del Bracco. L'innesto dei principì morali e sociali di rivolta sul ceppo verista — romantico si compie troppo bruscamente, soffocando la natura originale del poeta, quella che fatta finalmente scevra da assillanti preoccupazioni di tesi o di scuola, darà i suoi frutti più cospicui in *Sperduti nel buio* e ne *La piccola fonte*.

La differenza, come potete vedere, non è tanto di contenuto quanto di forma. Tutti o quasi i drammi dello scrittore napoletano contengono l'esposizione di una idea, ingaggiano una battaglia ideale contro principi sanciti dalla società nell'interesse della sua conservazione, ma il valore di essi varia a seconda che l'autore riesce a far prevalere l'arte sopra il concetto sociologico o viceversa.

Tale è il caso di *Maternità*, in cui l'autore è riuscito a involgere in modo supremamente drammatico tutti i sublimi contrasti dell'amore materno. In Claudia Montefranco, che non potendo sopravvivere alla rinunzia tremenda, si uccide insieme alla sua creatura non nata, ci sembra di riconoscere, sublimati e trasfigurati, i tratti eterni della natura che si rinnovella. Poco importano gli elementi che si imperniano nella lotta tra lei e suo marito, pur così pieni di rilievo e di verità umana. Alfredo Montefranco non è degno di esser il *padre* del figlio nascituro, e se Claudia eccede dal punto di vista delle convenienze nel considerare *tutto* suo, esclusivamente *suo* il frutto delle sue viscere, noi non possiamo considerarla ribelle innanzi alla gran legge morale degli esseri. Il maggior appunto che si rivolge, infatti, a questo carattere, saldamente concepito e mirabilmente tratteggiato, è di apparire troppo eccezionale. Ma perchè un anima dritta e fiera come quella di Claudia non dovrebbe sentirsi nauseata dalla finzione ignobile di un marito, ch'ella sa indifferente e cinicamente pervertito fino ad ammettere con tranquillità che il figlio da lui atteso non

sia suo? E perchè non si sentirebbe ella spinta a spezzare l'indegno intrigo, del quale la si vorrebbe fare coscientemente partecipe, ricorrendo al solo mezzo che le si presenta accettabile: la proclamazione della propria colpa? Questa ribellione del senso purissimo di maternità in Claudia è logica e naturale in un temperamento come il suo. Certo, una donna che senta la maternità in modo così spasmodico e direi quasi allucinato, appare una figura un poco fuori dal comune (quante donne non si sarebbero adattate al mercato?) ma bisogna riflettere che il poeta per imprimere maggiormente i caratteri di un sentimento nell'animo nostro è obbligato a spingerlo ai suoi estremi, a mostrarcelo, per dir così allo stato puro, privo delle scorie che lo accompagnano di solito nella vita.

Non altrimenti hanno operato i grandi autori di tutte le epoche, quando hanno composto il tipo astratto dell'avaro, del misantropo, del bacchettone e via dicendo.

La massima parte dei dissidi e delle catastrofi che separano l'uomo dalla donna, consistono, secondo il Bracco, in un falso concetto che quello nutre ancora di questa. « Quando la vita e l'onore saranno la stessa cosa per entrambi — scrive egli — quando la personalità muliebre sarà plasmata e non trarrà più dal suo sesso medesimo nè i vantaggi illusori, nè gli svantaggi della inferiorità sociale, essa avrà anche limitate le cause delle transazioni, dei patteggiamenti, delle basse rassegnazioni o delle rivolte funeste, delle funeste crudeltà, o delle indispensabili viltà, accumulanti ombre inquisitorie intorno ai sensi materni, ombre di malaugurio intorno alle culle.... Allora..... la dottrina del piacere, della bellezza e della forza, e quella della morale e della pietà saranno la stessa cosa. L'esteta sarà anche un moralista. L'uomo forte sarà anche l'uomo buono. L'egoismo sarà anche l'altruismo. L'amore sarà veramente l'amore. E la donna sarà essenzialmente la madre, continuatrice del mondo, senza essere la schiava „ (1).

Non è compito nostro discutere se e quando l'ideale nobilmente asserito dal Bracco sia realizzabile: a noi

(1) Cfr. sull'argomento: *Sartolio*: *Teatro femminista* — Lattes, Torino 1919.

basta di constatare come l'artista abbia saputo, specie nelle sue ultime opere, rivestirlo di tanta forza persuasiva, di una eloquenza così calda e convincente, da commuovere le fibre più riposte del nostro animo.

Così noi possiamo salutare in *Sperduti nel buio* un'opera di alta e nobile poesia, anche se in essa si adombri — nientemeno — che la necessità morale della legge per la ricerca della paternità. Concependo quei due magnifici quadri del primo e del terzo atto, nei quali l'umanità dolorante del povero musicista cieco *Nunzio*, e l'incoscienza tragica della sua piccola compagna Paolina, fiore di strada, si affermano in modo così altamente suggestivo, il Bracco ha affrontato il grande problema del teatro italiano, che dev'essere prima d'ogni altra cosa teatro regionale. Quei due quadri pieni di vita, strappati dalle vere viscere dell'ambiente napoletano, in cui persone vive soffrono, gioiscono, pensano, singhiozzano, fra chiazze di luce improvvisa che dischiudono altrettanti squarci misteriosi di anima, valgono più di un trattato a dimostrare la possibilità di un'arte nostra originale ove la realtà quotidiana sia trascesa in una suprema visione di poesia e di bellezza.

Non istaremo a riandare le note vicende della sventurata Paolina attaccata a Nunzio per gratitudine "che è il sentimento che meno somiglia all'amore„ e predestinata al vizio ed all'abbiezione, mentre il nobile duca suo padre gavazza negli agi e muore nell'avito palazzo con la nostalgìa della piccola creatura sperduta. E che dire di quel terzo atto, una delle gemme più pure dell'arte contemporanea, con *effetti* di colore e di emozione, quali soltanto un grande artista può concepire?

Se questo dramma, nel suo genere, doveva essere superato da qualche altro, poteva esserlo soltanto da *La piccola fonte*, che con *Il piccolo santo* si contende il primo posto nella produzione bracchiana.

Con uno slancio di ispirazione sincera il poeta vi si è levato su tutta la sua produzione anteriore, attingendo altezze di pensiero e di verità umana peranco sconosciute alla nostra scena di prosa.

Teresa, dolce e buona creatura, nutre un amore esclusivo per il marito Stefano Baldi, letterato gonfio e vanitoso, cui l'orgoglio del maschio e del retore

ha fatto perdere ogni esatta conoscenza dei suoi doveri di uomo e di marito. Umiliata nel suo più puro affetto, vilipesa perfino dall'amante di Stefano sotto gli occhi di lui, la triste anima dolente, su cui grava la minaccia di un oscuro ereditario dominio, smarrisce interamente la ragione. Ora soltanto Stefano Baldi proverà che cosa ella rappresentasse per lui, ed amaramente piangerà la scomparsa della sua *piccola fonte*. Tentato di nuovo dalla sua amante, una avventuriera, a seguirlo, egli si sentirà pur sempre inesorabilmente attratto verso quel povero corpo senza intelletto. — Non mi vedi? le griderà in volto con disperazione frenetica — non vedi che mi perdo? Un brivido passa per le nostre spalle allora, e un soffio vasto, tragico, passa sulla scena fatta più grande, ad accogliere l'empito di una poesia che trascende gli ordinari confini della nostra visione.

Ma la ammaliatrice perversa sta per vincere.

L'animo turbato da mille cose oscure, Stefano si appresta a raggiungerla, affidando al gobbo Valentino, austera figura di devozione e di amore umile e silenzioso, la piccola fonte che più non dà linfa, che più non dà vita. Ma ancora una volta egli non può: ha lottato come una belva che vuole spezzare i ferri della sua gabbia: inutilmente.

La piccola demente lo ha legato per sempre al suo destino. Affranto, egli dorme, ora, e la buona creatura, seguendo il ritmo del suo pensiero nostalgico si avvia cantando verso il mare. Un urlo di Valentino: ella si è ricongiunta all'elemento purificatore “ le persone migliori muoiono forse appunto per esercitare su noi, da lontano, quella influenza benefica a cui durante la loro vita ci ribellammo...

Sarebbe ormai ultroneo discutere coi critici di corta vista intorno alla opportunità della catastrofe, come vibratamente già fece Matilde Serao, alla prima rappresentazione di Napoli.

Con *Sperduti nel buio*, con *La piccola fonte*, l'arte di Roberto Bracco aveva dunque trovato la sua esplicazione più completa ed originale: dalla analisi psicologica di un conflitto umano qualsiasi penetrare nell'oscuro dominio delle coscienze e risalire alla gran legge universale delle cause. Con alternative di

successo e di insuccesso egli non farà dipoi che applicare nuovamente tale principio.

I *Fantasmi*, bellissimi per concezione e per squisitezza di forma, non isfuggono ad un peccato d'origine: la scarsità di azione drammatica.

Quella gelosia feroce, morbosa, che spinge il professor Artunni ad esigere dalla sua bella e giovine moglie la fedeltà assoluta anche oltretomba, è troppo barbara, troppo inumana per apparirci logica e necessaria. Noi avvertiamo subito che essa dovrà pesare troppo rudemente sulle deboli spalle di Giulia, e ch'ella non sarà responsabile della violazione ad un giuramento così imprudente ed eccessivo. Ma Giulia, quale la ha concepita il poeta, è creatura d'animo forte e d'alto sentire: converrà ch'ella mortifichi nel cuore la propria passione per Luciano, il migliore allievo del marito defunto; e se in un istante d'oblio o di ribellione ella starà per raggiungerlo e salvarlo da una fine prematura, il fantasma del morto, trionfando in tutta la potenza del suo egoismo geloso, la inchioderà nuovamente al suo martirio disperato.

Dopo l'oppressione femminile in vita, ecco dunque l'oppressione oltre la morte: l'autore continua inesorabilmente il suo cammino, forte della sua logica ferrea ed implacabile. Paolina, Teresa e Giulia sono vittime dell'orgoglio e dell'egoismo mascolino.

Nellina, la prostituta, è vittima più che altro, della intera società, contro la quale essa compie una acerba vendetta, traendo colpevoli ed incolpevoli nell'abisso del suo odio: soluzioni drammatiche, da un certo punto di vista anzi tragiche, che non debbono ingannarci tuttavia sul temperamento artistico di Roberto Bracco. La sua natura è elegiaca, non tragica: la nota dell'odio, dell'amore, della vendetta appare in lui sempre attenuata, come in sordina. Questa constatazione può servire di ottima base a renderci ragione delle sue concezioni ulteriori.

Il piccolo Santo è il penultimo in ordine di data fra i lavori del Bracco, ma è quello in cui, senza dubbio, egli ha raggiunto il vertice della sua arte nobilissima ed espresso in forma meglio completa e geniale l'organismo del proprio spirito.

Per l'arditezza delle innovazioni tecniche e della

concezione fondamentale, il *Piccolo Santo* è una tappa decisiva nell'evoluzione del dramma italiano, le cui tappe precedenti sono segnate dal teatro di Paolo Ferrari, da *Tristi amori* e da *Piccola fonte*. Oso dire che l'autore squisito di questa opera così vibrantemente moderna, ci doveva questo ulteriore progresso sulla via delle conquiste dell'arte, progresso col quale egli, più che al presente, figge lo sguardo nel lontano avvenire.

Egli stesso, il Bracco, dubitando della possibilita di realizzare sulla scena compiutamente il suo sogno, aveva riservato questa sua opera al volume; ma i trionfi di pubblico che artisti coraggiosi hanno saputo strappare, recandola sulle scene, sono venuti a smentire il suo pessimismo.

Quale è la materia d'arte del *Piccolo Santo*?

Il Bracco stesso ce la palesa in una breve e succosa prefazione che è destinata — o ci inganniamo — a prender posto fra i programmi celebri, da *Hernani* di V. Hugo in poi.

" Gli elementi essenziali che compongono i quadri brevissimi della mia nuovissima opera scenica, non hanno quasi mai una diretta e consona espressione, perchè risiedono nel fondo della esistenza di creature le cui parole e i cui atti non corrispondono alla loro psiche se non molto oscuramente e ambiguamente, o addirittura ne divergono come i rami dal fusto.... Come i raggi solari si riflettono e si riuniscono nel fuoco di uno specchio concavo, le linee apparenti del vero si riassumono nel centro cerebrale dell'osservatore commosso, con quel tanto di più che la sua intensa sensibilità scorge oltre la parvenza delle cose, delle persone, degli ambienti „

La teoria non può dirsi nuova in senso assoluto: e chi ci ha seguiti fin qui dovrà rammentare enunciazioni analoghe di Henry Bataille e di Arno Holz, sulla scorta del Maeterlinck e della sua scuola: segno evidente che l'innovazione era nell'aria. Ma a noi sembra tuttavia che non possa contestarsi al Bracco il merito di averne offerta la realizzazione sin qui più completa, dal punto di vista drammatico e tecnico.

Il segreto di questa superiorità del Bracco, consiste — secondo noi — in primo luogo, nella felice scelta del soggetto, che per l'abito mentale del suo

protagonista si presta in modo singolare a porre in luce i drammi della subcoscienza; in secondo luogo, nella semplicità apparente di linee, che potrebbe agli occhi del profano apparir quasi banale e che invece, come la pittura di certi primitivi, non è altro che intensità di sentimento.

Un sacerdote, un'anima pietosa e mistica, vive in un piccolo paesello, ove la potenza della sua suggestione benefica, compie miracoli, al dire dei credenti. Quasi contemporaneamente giungono nel suo tranquillo recesso due esseri destinati inconsciamente a scompigliare la sua vita: il fratello Giulio reduce d'America: Anita, una fanciulla misteriosa, cui la madre morente, lasciandola sola al mondo, designò Don Fiorenzo per conforto ed aiuto. Questa madre morta fu una grande passione infelice di Fiorenzo: in omaggio ad essa egli imprende la salvazione morale di Anita, ostacolato in ciò da Giulio che si prende di passione folle per la fanciulla. Ed eccoci nel dramma intimo: a qual punto l'amore di Don Fiorenzo cessa d'essere evangelico per divenire umano? Chi potrà rendere le lotte feroci di quell'anima tra la passione inconfessata e la fede? Solo un grande romanziere sarebbe in grado di rendere il contrasto: il Bracco tenta il miracolo sulla scena e trionfa: le controscene, le mezze frasi, le mezze confidenze lo aiutano al segno da darci una evidenza più palese della stessa realtà. Ma riprendiamo il racconto.

Don Fiorenzo trova il coraggio di spingere egli stesso Anita riluttante fra le braccia di Giulio. I due si sposano; ma la tragedia non si elimina. Don Fiorenzo ha un bel star lontano dai coniugi: essi non tardano a comprendere, che solo la fuga, la separazione eterna, potranno troncare la pericolosa crisi di misticismo dalla quale Anita è tuttora afflitta. E partono. Ma Barbarello, il deforme servitore mezzo idiota, devoto a Don Fiorenzo come un animale domestico, per un lampo di intuizione bestiale si sostituisce al fato e getta Giulio in un precipizio. Con l'urlo d'orrore del prete involontariamente omicida, ha termine la tragedia, lasciando in noi l'impressione di una armoniosa bellezza improvvisamente schiusa ai nostri occhi. Tale è questo dramma, in cui le anime parlano — direi quasi per la prima volta — il loro lin-

guaggio di intimità e di mistero: in cui concetto, forma, stile, conservando la naturalezza della vita, attingono le più alte vette della filosofia terrena.

Nella lotta interiore fra la natura divina ed umana, la figura di Don Fiorenzo, ingigantisce e Barbarello, termometro delle anime, compie ai suoi fianchi l'ufcio del tragico destino. Non altrimenti era possibile piegarci alla virtù del simbolo, reso per virtù del Bracco consono alle nostre aspirazioni ed ai nostri gusti estetici. Ora se noi istituiamo un paragone col dramma *Il duello* di Lavedan, nel quale come abbiamo visto, si agita un problema psicologico analogo, noi possiamo cogliere in maniera tangibile la diversità di procedimento artistico dei due scrittori, egual mente forti.

Ma la natura del presente scritto non ci consente una analisi minuziosa di questa opera, come de *L'Amante lontano*, un lavoro del quale i pubblici non hanno inteso appieno la delicata bellezza.

* * *

Dei quattro o cinque scrittori che hanno meglio espresso nel teatro l'anima della nostra epoca, l'Hervieu si è applicato ad illustrare le grandi leggi della natura e della convivenza sociale, il de Curel a scoprire i legami reconditi che uniscono l'umano al divino, il Maeterlinck si è dato a sondare il mistero profondo delle spiritualità contrastanti; il Bracco, dalla osservazione diretta delle anime in conflitto per la attuazione della loro intima libertà, ha desunto l'affermazione di principi di un alto valore ideale e di una profonda bellezza estetica.

In verità, egli, nella sua opera si è guardato bene dal fare una esplicita professione di fede, dall'enunciare una teoria filosofica od una *tesi* in senso assoluto. Amiamo credere, piuttosto, che in lui le idee nascano e si colleghino spontaneamente senza preoccupazione di sistema, secondo il ritmo naturale del suo spirito, a seconda che esso entra in contatto con la realtà della propria coscienza.

I suoi drammi, sono perciò sempre il frutto di una osservazione riflessa e passata attraverso il ritmo

della sua sensibilità poetica, piuttosto che il prodotto di una meditazione sistematica. Si manifesta con ciò in tutta la sua entità la caratteristica dell'ingegno italiano, al quale, ogni concettualità trascendentale non vieta di trascurare la verità vissuta. Se noi ben riflettiamo a tutto ciò, possiamo spiegarci agevolmente come il Bracco, nei suoi lavori, possa apparire a volte scettico, ironicamente amaro, pessimista demolitore; a volte sembri percorso da grandi brividi di fede nel miglioramento morale degli uomini e del loro assetto sociale. Più d'un critico si è affannato a risolvere queste antitesi, ed a voler mettere d'accordo dei termini che stanno così bene disuniti. Perchè, di grazia, voler negare all'opera del Bracco quelle oscillazioni e quelle antinomie che sono una fra le sue più suggestive bellezze, e che sono traccie così vive e sincere dell'inquietudine morale dell'epoca che attraversiamo?

Egli cammina nella vita armato del suo nobile coraggio e della sua fede generosa, e scorge come tutto intorno a lui sia lutto e sia lacrime; come la bassezza l'intrigo la sopraffazione, fatte forti di una legge concepita a loro immagine e somiglianza, conducano guerra accanita all'onestà alla purezza di cuore alla rettitudine morale. E allora nella piena sconfortante del suo animo, egli dispera di tutto ciò in cui più ha creduto; dubita perfino di sè stesso: è la negazione atroce, il pessimismo desolato cui i grandi spiriti giungono sempre ad una svolta della loro evoluzione morale, e dal quale, se hanno forze vitali sufficienti, riescono a liberarsi, sollevandosi in alto come per una purificazione.

Un primo segno della maturazione che si compie nell'animo di Bracco, lo abbiamo nel senso di compassione col quale egli considera i suoi *soggetti*: martirizzatori e martirizzati, vittime e carnefici, tutti egualmente infelici, tutti per diverso modo colpiti dallo stesso fatale dominio che incombe sugli esseri; poveri brandelli umani sperduti nella tormenta. Ma nell'infinita pietà con la quale egli considera questi esseri, è il germe di una concezione nuova della vita, che direi quasi ottimistica se non si potesse fraintendermi, e nella quale riappare il fondo idealistico del temperamento bracchiano.

Senza lasciarsi fuorviare troppo da concezioni utopistiche di un miglioramento sociale, egli viene alla conclusione che nella vita si possa e si debba compiere il bene per il bene. Fare della realtà una aspirazione ideale: ecco la sua formula. Non cercare altrove quello che possiamo trovare in noi stessi. Non quindi collettivamente, ma isolatamente, va presentato il fatto morale, e con un felice ritorno all'antico egli ci presenta in *Maternità*, in *Piccola fonte*, nel *Piccolo Santo*, altrettanti caratteri ideali ed espressivi, affondati nell'umanità viva per l'intero loro corpo, ma cui restano tuttavia gli occhi emergenti dal gorgo per guardare verso il cielo. Meglio che caratteri egli crea delle anime.

I suoi personaggi non hanno il più delle volte nulla di italiano o di straniero: sono creature umane spogliate della loro essenza contingente, che parlano la sola lingua plausibile: quella della passione. I pòsteri scopriranno forse nella sua opera difetti di unilateralità, di ampiezza insufficiente di vedute, di povertà d'estro creativo: a noi suoi contemporanei e suoi connazionali, incombe piuttosto il compito di ammirarlo e di amarlo, chè egli è una gloria autentica della nostra stirpe.

* * *

Butti, Bracco: due oasi nella letteratura drammatica italiana; ma intorno ad esse quale scoscendimento di mediocrità, quale disorientamento di ingegni e di tendenze, quale sparpagliamento di sforzi senza risultato!

Nè l'uno nè l'altro potevano costituire una vera scuola. Essi stessi non erano che gli esponenti di tendenze che avevano preso origine e ricevuto il pieno sviluppo in altri paesi, in altri climi morali. Si deve soltanto al loro ingegno preminente se l'adattamento delle idee nordiche al temperamento italiano potè compiersi con relativa facilità: laddove è mancato questo ingegno, con la dose di energia necessaria a schiudersi una strada personale attraverso

difficoltà e diffidenze d'ogni genere, le iniziative erano destinate a fallire fra la indifferenza o la ostilità dei pubblici e della critica. Quanti aquilotti abbiam veduto, pieni di orgoglio fatuo, dispiegare le loro ali per il maggior volo, che ben presto, persuasi forse dalla necessità di batter vie più modeste, abbiam veduto rifugiarsi nelle più comode vie della letteratura commerciale, o abbandonare addirittura la lusinga del teatro? Quando i nostri giovani lamentano a gran voce il meschino incoraggiamento che l'arte loro trova in Italia, e si accaniscono a denigrare una produzione straniera, da essi in generale non bene conosciuta, invocando contro la medesima delle barriere protezionistiche; essi non riflettono che un teatro nazionale, non si è mai potuto creare con i ripieghi atti a favorire l'industria delle sete o delle barbabietole; e che nessun ostacolo, specie ai tempi moderni, è mai riuscito ad impedire lo sboccio di energie autentiche e di ingegni originali. Se i giovani riandassero le vicende della storia letteraria, si convincerebbero che gli ostacoli, lungi dall'impedire, rafforzano le vere vocazioni, e che è finita l'epoca dei geni incompresi. Lo dimostra il fatto che, allorquando, come da qualche anno accade più di frequente, qualche commedia discreta si è affacciata all'orizzonte teatrale, i pubblici e la critica non hanno lesinato i loro elogi ed il loro credito: ma anche il credito si esaurisce facilmente quando alle promesse lusinghiere non tiene dietro un sicuro mantenimento.

Ma di ciò diremo meglio in appresso.

Ci preme ora di accennare fugacemente all'opera di taluni scrittori, che per la loro importanza intrinseca ed estrinseca si sollevano dalla comune schiera, e di uno, in particolar modo, che la larga fama acquistata in altri campi delle lettere raccomanda segnatamente alla nostra attenzione.

V. Morello

Vincenzo Morello, giornalista principe, polemista battagliero ed arguto, spirito nudrito di tutte le filosofie e di tutte le letterature, è giunto tardi al teatro. Il suo primo lavoro: *La flotta degli emigranti* (1907), ottenne un esito quasi trionfale: il successo decrebbe gradualmente per le opere seguenti: *Il malefico anello* (1909) *L'amore emigra*

(1912). Dopo quest'ultima commedia, la musa dello scrittore calabrese è tornata silenziosa. (1).

Per sempre? Auguriamoci di no. Comunque il valore di queste tre opere non è nè piccolo, nè trascurabile. Il Morello non si presenta come un esordiente, con le incertezze e i passi falsi relativi: fin dal suo primo lavoro appare *lui* con tutti i suoi pregi ed i suoi difetti, padrone della propria forma, della propria tecnica, e della propria concezione. *La flotta degli emigranti* è una commedia di ambiente parlamentare. Vi è studiato un interessante episodio di corruzione politica, innestato in un complesso di vicende sentimentali, non nuove, per la verità, nè peregrine. L'on. Lantosca, capopartito ambizioso, si è circondato di affaristi della peggior specie, i quali durano fatica a trarlo in una losca impresa che dovrà arricchirli tutti. Si tratta di un vero ricatto da compiere, a danno dei servizi di navigazione per gli emigranti nelle Americhe. Per opera degli avversari politici di Lantosca, la macchinazione viene scoperta: le falangi parlamentari rinnegano il loro capo e questi è condotto a temere un arresto imminente. Allora egli giuoca la sua ultima carta col tentar di convincere Elena, figlia dell'on. Patrizi, da lui sedotta e abbandonata, di salvarlo, per mezzo del padre di lei, il quale conduce la battaglia. Ma Elena sdegnosamente rifiuta. A Lantosca non resta che la fuga o il suicidio; le parole di Malvino, idealista impenitente, lo convincono alla morte.

La semplice esposizione sommaria di questo dramma, fa intravvedere lo scarso legame che è tra l'elemento politico e quello sentimentale, che si intrude, quasi a forza, nella commedia d'ambiente e di costumi. Ma sarebbe poco male se questa possedesse la vigoria ed il rilievo necessari ad incatenare la nostra attenzione e a darci l'impressione di vita piena che dall'opera d'arte ci attendiamo. Il dramma del Mo-

(1) Egli annuncia, mentre scriviamo, una nuova commedia: *I condottieri* V. Morello è nato in Calabria circa undici lustri fa. La professione di avvocato fu sempre disposata all'esercizio del giornalismo, che lo ha maggiormente assorbito. Gli articoli di *Rastignac* ne *La Tribuna*, sono una istituzione. Rimarrà famosa la sua amicizia per D'Annunzio, e la sua *difesa* di Corrado Brando. Ha scritto vari volumi di critiche e letteratura.

rello, per contro, mentre rivela una conoscenza sicura di uomini e cose che descrive, mentre disegna con sobrietà di mezzi figure e figurine, collegandole ad un suo vasto concetto di satira, rimane, nel fatto, lontano dalla nostra sensibilità e dal nostro cuore, per la mancanza di quel *quid* indefinibile che serve a porre in comunicazione diretta l'autore con il suo pubblico.

Ritroviamo, infatti, impersonata nel Morello, quella tendenza che è propria a certi uomini di lettere francesi; poco autori di teatro e troppo letterati: quali l'Hermant e il Coolus. Spirito freddo, lucido, paradossale, ragionatore sottile, intelligenza adusa a tutti i sofismi, penetrata di tutte le eleganze, stanca di tutti gli ideali; la corruzione sottile della vita contemporanea si presenta nell'opera sua vestita dell'orpello più seducente e pericoloso: quello dello snobismo e della indifferenza. Non dunque la satira che staffila, il disgusto fiero che abbatte, ma la ironia stanca dell'osservatore scettico, che nel male come nel bene vede l'alternarsi di una fatale vicenda e che anche quando conclude per il trionfo della causa ideale, ci dà l'impressione di un esercizio retorico obbligato. Del Morello potrebbe dirsi agevolmente quello che un personaggio dice di Lantosca: Tra la realtà e lui sono dei corpi opachi; e la luce non passa attraverso quei corpi. La suggestione della sua opera è dunque piuttosto nel tessuto di sottili paradossi, nel centone di motti arguti dei quali ribocca che non nella concezione e nel disegno generale. Ascoltate questo frammento di dialogo:

Rivalta. O credi che il valore delle azioni umane muti se considerato rispetto al sentimento o rispetto alla legge?

Lantosca. La legge non è la vita.

Rivalta. Ma la vita non può essere una scusa per sopprimere la legge!

Lantosca. Si vive come si può, Rivalta!

Rivalta. Ma non si muore come si dovrebbe.

Il difetto notato ne *La flotta degli emigranti*, permane nel *Malefico anello*, senonchè risulta meno

visibile per l'ossatura organicamente robusta del dramma.

Protagonista della *Flotta* era un mondo, un'ambiente: protagoniste del *Malefico anello* sono delle anime, che si dibattono entro le mortifere strette delle leggi e delle convenzioni sociali. Gli scrittori di Francia ci avevano dato i drammi del divorzio. *Rastignac* ci ha dato il dramma della separazione coniugale: che è la sola forma possibile di divorzio in Italia: siamo quindi in pieno teatro di discussione e di pensiero.

Il Morello è *divorzista* nella sua commedia, per quanto egli sappia nascondere abilmente la sua tesi entro le pieghe dell'azione. Ma gli avvenimenti ch'egli ha concepiti, riuscirebbero di ben magro peso per l'illustrazione del suo assunto, come sarebbe facile dimostrare, ed è stato già dimostrato. Essi sono artisticamente belli, ed interessanti, ed è quanto importa, se bene rivestano il solito carattere d'eccezione; hanno forza e quadratura drammatica: ed è questo l'essenziale. *Tullio Malasomma*, il marito libertino ed astuto, che perseguita la moglie *Livia*, anche dopo la separazione, e maggiormente la desidera, quando sa ch'essa è l'amante del suo avvocato Speroni, è creatura colta nel vivo della umana deboscia. La scena nella quale egli rivela allo Speroni, come si separò dalla moglie perchè questa si era data ad un altr'uomo, e la successiva scena di rimproveri strazianti fra Speroni e Livia sono tali da onorare un forte scrittore di teatro. Per un complesso di combinazioni alquanto artificiose, Livia intende di esser preda ormai della bramosia vittoriosa del marito, ed incapace a piegarsi si uccide, precipitando nel lago di Nemi fra decori squisitamente raffinati, quali poteva concepirli l'aristocratica fantasia di un poeta. Questa morte è un simbolo: fu detto per giustificare una soluzione così disperata: certo essa non è giustificata dal tono intero della commedia, ed è questo il rimprovero minore che possa venirle mosso.

Ad un genere tutto diverso appartiene *L'amore emigra*. Qui non contrasti drammatici, non peripezie emozionanti, ma la analisi acuta e fredda di alcuni sottili casi di coscienza; condotta con un virtuosismo dialettico brillante, che non vale tuttavia a co-

prire l'irrimediabile povertà di sentimento. Il dialogo italiano non conosceva nulla che per finezza di cesellatura, per squisitezza di movenze, fosse simile a questo del Morello. Arte cerebrale nel più stretto senso della parola, che dopo aver lusingato mollemente il nostro più intimo senso estetico, ci lascia alla resa dei conti freddi ed insensibili.

Tre uomini e una donna: il duca Massimo Stefaneschi: quegli che fu l'amante: lo scultore Aroldi, quello che vorrebbe diventarlo; il conte Sitico, quello che non potrà mai esserlo. Tre uomini, tre temperamenti di cerebrali nelle loro varie sfumature e la donna: Tekla d'Ossoli: meravigliosa bellezza del Nord, fascinatrice fredda e cupa come l'abisso dei suoi fiordi. Che fanno questi uomini? Amano, si combattono, fanno delle belle frasi: Sitico, gentiluomo povero, quasi un parassita, è causa, coi suoi maneggi che Stefaneschi ed Aroldi si battano a duello, e confessa, allora soltanto, il suo amore silenzioso e disperato.

E Tekla dileguerà da loro impalpabile come un'ombra, lasciandoli al loro rimpianto ed alla loro bramosia, entrambi vani: " Nessuno è maestro d'amore, e tutti hanno ancora qualche cosa da apprendere dopo che hanno finito d'amare. Parlate dolcemente di me nella mia lontananza.

Forse nel ricordo mi amerete di più e vi odierete di meno „. Con questa conclusione poeticamente melanconica si chiude questa singolare commedia e l'opera drammatica dello scrittore calabrese. Se lo stile è l'uomo, essa non potrebbe meglio farci intendere la natura del suo pensiero snobisticamente scettico e sdegnosamente solitario.

* * *

A. Oriani

Di *Alfredo Oriani*, nato in Faenza nel 1852, morto nel 1910, romanziere, sociologo, filosofo, polemista originale e battagliero, non una sola opera teatrale sopravvive. L'elevata concezione morale che ispira i suoi drammi non riesce difatti mai, o quasi mai a trovare una estrinsecazione adeguata, a far che l'opera di letteratura si trasformi in opera di vita. Il solo *Invincibile* (1902), ricalcato sull'*Andrea Cornélis* di Bourget, ed impostato con no-

tevole vigoria, ebbe qualche fortuna: gli altri: *L'ultimo atto* (1900) *La logica della vita* (1901) *La figlia di Gianni* (1902) *Gli ultimi barbari* (1903) *Momo* (1903) *L'Abisso* (1904) *Dina* (1906) non contribuiscono certo alla fama del loro autore (1).

E. Corradini

Enrico Corradini (2) già *leader* del nazionalismo italiano, animo di apostolo e mente elettissima di scrittore, non ci appartiene che per alcune poche opere drammatiche nelle quali egli ha tentato di trasfondere il concetto dominante della intera sua opera di romanziere, di pubblicista e di oratore.

Carlotta Corday (1908), sebbene materiata di eccellenti intenzioni letterarie, è teatralmente un lavoro mancato. In essa, come nel *Giulio Cesare*, egli tentava l'esaltazione del sentimento imperialista e la condanna dell'anarchia rivoluzionaria. Sorte non migliore è toccata a *Maria Salvestri*, ed a *Le vie dell'oceano* (1913), l'opera ultima del Corradini, nella quale egli lumeggia un drammatico contrasto fra un emigrato italiano nelle Americhe, ancora attaccato alla madre patria, ed i figli di lui, ormai legati alla loro patria di elezione da vincoli infrangibili: argomento in verità nobilissimo, interessantissimo, degno di tentare un grande scrittore di teatro: è mancato tuttavia al Corradini quel sicuro istinto della scena che solo dà forma tangibile ed evidente ai più nobili fantasmi della mente: ciò che è un vero peccato in un uomo di ingegno e di gusto quale l'autore de *La patria lontana.*

E' d'altronde, consuetudine ormai radicata della nostra vita artistica il passaggio dagli altri generi letterari al teatro, forse perchè questo è fra tutti il più remunerativo e il più capace di dare fama rapida e diffusa. A ciò si deve in gran parte se la produzione di questi ultimi anni affoga in un mare di letteratura, che è quanto dire di retorica, contribuendo ad allontanare dalla scena le simpatie dei pubblici più longanimi.

---

(1) Cfr: *B. Croce. — A. O* La Critica A: VII. — 1909 — f 3 — *S. Picozzi — Il teatro di A O:* in *Ars et Labor* a 64 v 2. febb. 1919 — e numerosi articoli in Riv teat. it. vol. II IV VI e VII. L'editore Laterza va pubblicato il suo teatro completo nella ristampa delle sue opere.

(2) Ctr. *Iacobsen*: *Le Césarisme et son poète* in Revue des Rev. 45 — 1903.

Letterato, poeta, romanziere e dei più apprezzati era *Cosimo Giorgieri Contri*, quando fu attratto dalle seduzioni della scena; e meno male, ch'egli seppe trasportare in essa apprezzabili qualità di tecnica e di stile. Temperamento delicatissimo, avido di sensazioni raffinate — appartiene ad una generazione che non sa scuotersi di dosso la polvere dannunziana — porta anch'egli sul teatro lo studio di sottigliezze psicologiche e di eccezionali alterazioni del sentimento, con una maniera pervasa da un lirismo languido e ardente in pari tempo di concitazione spirituale.

C. Giorgieri Contri

Il suo lavoro teatrale più noto è *Flutti torbidi*; ma anche *La sorte del gioco* (1910), *Le due donne* (1911), *Lo scrupolo* (1913) sono commedie disegnate con abilità: rispettabili; se non sempre interessanti. Il suo *Capitan Fracassa* (in collaborazione con D. Signorini) è il lavoro che presso il pubblico gli ha valso le maggiori benemerenze.

Un altro giornalista letterato: *Ercole Rivalta*. Austera e diritta figura di combattente politico, mente aperta ai più larghi soffi di cùltura, egli non ha dato ancora al teatro la piena misura del suo ingegno perspicuo. Un suo *Saul* attesta una moderna e fresca concezione della tragedia storica; *Spine entro il nido* (1910) sono una commedia contemporanea non scevra di difetti di costruzione, ma sana, equilibrata, lucida, a torto dimenticata dai nostri attori. (1)

E. Rivalta

Tomaso Monicelli, mantovano, esordiva or son quindici anni con *La sorella minore*, in cui la precisione dell'analisi psicologia ed un equilibrato senso degli effetti annunciavano di già un autore di razza. (2)

T. Monicelli

---

(1) *Ercole Rivalta*, professore, critico, romanziere, affida il suo nome a *Silvestro Bondari*, un romanzo di notevole portata sociale, ed al *Messia*. Fu tra i primi agitatori della teorica nazionalista, e scrive in vari giornali di critica e di letteratura. Ha poco più di 40 anni.

(2) Quindici anni fa, *Tomaso Monicelli*, poco più che ventenne, era critico drammatico de l'*Avanti!* e socialista fervente. Dopo una gioventù battagliera in politica, in arte ed in giornalismo, durante la quale scrisse le sue migliori commedie, si ritirò nella nativa Ostiglia, dove attese in un silenzioso raccoglimento alla compilazioue di romanzi, di novelle e di volumi di letteratura infantile. Compiutasi la sua evoluzione verso il nazionalismo, ritornò nel 1913 a Roma e fu redattore capo de *L'idea Nazionale*, ufficio che ancor oggi occupa e che distrae il suo ingegno dal teatro.

Dipoi con *L'esodo*, con *La terra promessa*, con *Il viandante*, egli si metteva di un subito in prima linea fra i cultori del teatro di idee, facendo concepire di sè grandi speranze.

Prendiamo *L'esodo* (1908), che è il dramma nel quale primieramente si rivela la robustezza del suo temperamento e la originalità del suo ingegno, desideroso di affermarsi per vie poco battute. Lasciando da parte i concetti generali, seguendo i quali era facile cadere in peccato di imitazione straniera, il Monicelli, con geniale intuito, si è volto alle cose nostre, ai problemi della nostra terra, della nostra economia nazionale, e ciò senza perder di vista le ragioni supreme dell'arte. I quattro atti de *L'esodo* lumeggiano quel singolare periodo della nostra trasformazione agraria che nell'ultimo decennio dello scorso secolo parve mettere in serio pericolo il normale sviluppo delle nostre energie paesane.

Passa in questo dramma, sentita da un poeta e notata da un drammaturgo di carattere, tutta la eco dolorosa degli sconvolgimenti profondi, delle convulsioni impetuose che contrassegnarono, specie nella Italia continentale, il passaggio da una forma di coltura primitiva ad un regime più moderno e complesso di economia agraria ed industriale. Come da un argomento, per sua natura, poco suscettibile di creazione artistica, il Monicelli abbia saputo trarre un dramma vivo, umano, interessante, materiato di poesia realmente vissuta; é cosa che torna ad altissimo onore dell'ingegno di lui. Nella patriarcale famiglia dei *Salento*, egli ha voluto studiare l'inesorabile decadenza dei vecchi metodi di fronte alle innovazioni del progresso: il venerando padre, Patrizio, e la miriade di figli e di figlie resistono ancora impavidi al soffiar della tormenta che spoglia la nativa Ostiglia delle sue migliori famiglie, costringendole ad emigrare nelle Americhe. Ma l'ora fatale suona anche pel malfermo Patrizio: sarebbe la rovina di tutto e di tutti, se *Giacinto* un ricco e plebeo proprietario, non si assumesse il compito di risollevare l'azienda pericolante. Ma per ciò fare egli chiede in compenso *Meuccia*, l'ultima figlia, il fiore della casa, e la ottiene per dedizione spontanea della cara figliuola, che pur amava il suo Silvano, e contro la volontà di Pa-

trizio stesso, il quale si ribella ad un mercato ingeneroso.

Ma il sacrificio è inutile. Il disaccordo tra Giacinto e i Salento, tra Giacinto e Meuccia si disegna poco a poco irrimediabile: è la separazione delle due case, la povertà sempre più nera pei Salento, costretti anch'essi ad emigrare, mentre soli, il vecchio ottuagenario e le figliuole Maria e Meuccia restano melanconicamente a guardare la dimora avita, a contemplare il crollo di tutta la loro esistenza infeconda. Tornano all'ultimo atto i superstiti annosi, compagni di Patrizio, custodi delle vecchie tradizioni abolite: quale tristezza accorata! quale pianto delle cose e degli esseri! Torna Silvano dalle lontane Americhe con ancora il suo grande sogno nel cuore e chiama a sè Meuccia, e la vuole con sè. Ma Meuccia non è di quelle che fuggono e si disonorano. Che le resta ormai della sua vita spezzata? Il Po scorre sotto il murello, tacito ed eterno, con un invito suadente di carezza. Meglio la fine, l'oblio nei suoi gorghi placidi e profondi. E mentre Patrizio, stanco dei giuochi infantili con l'ultima nipotina si addormenta sereno sul bordo, ella si abbandona alla corrente silenziosa, dileguando come un'ombra.

Siamo qui — voi ve ne accorgete — in piena verità vissuta, in mezzo a persone colte dal vivo, in quell'ambiente mezzo campagnuolo, mezzo cittadino che l'autore conosce così a fondo: e c'è in tutto questo quel palpito indefinibile che annuncia le opere uscite di un sol getto dal cuore e dalla sensibilità di un artista. Che alcuni particolari sembrino poco verisimili, che la tesi forzi un pò troppo, in qualche punto, la mano all'autore, poco importa, se egli riesca a comunicarci a noi che l'ascoltiamo la melanconia profonda dellb sua anima sensibile; a farci sentire così acuto il profumo delle cose morte, come se noi l'aspirassimo con tutta la forza dei nostri polmoni avidi. E' vana la lotta contro l'inesorabile: non si arresta il fatale andare delle cose: la gran legge misteriosa di natura è sempre la più forte: di questo sembra voglia ammonirci il Monicelli col suo accento di pessimismo soave e sconsolato in cui l'amarezza è combattuta da un senso di umana e dolorosa bontà. Anche nel *Viandante*, anche in *Terra promessa* noi

ritroviamo il noto accento, fatto fors'anche più cupo e disperato. Anche qui la bontà degli uomini, le loro oneste intenzioni, a nulla valgono contro l'incalzare fatale dei nuovi tempi: la proprietà terrena è minacciata dalle masse insorte in armi: sono le avvisaglie di una più cruenta e spaventosa battaglia che si combatterà nell'avvenire prossimo, ineluttabilmente. E' da rammaricare soltanto che la vicenda scenica ideata dal Monicelli non presenti in questo dramma i medesimi caratteri di umanità vissuta osservati nell'*Esodo*; e che quel contrasto tra padre e figlio, innestato nel più grande contrasto di interessi e di tendenze, risenta troppo di artificio.

L'ultimo lavoro del Monicelli: *Intorno al lume*, (1913) caduto alla rappresentazione, segna una sosta involontaria nell'opera di lui, in quanto ci riporta agli abusati concetti della commedia borghese psicologica, svolti con un lusso di fraseggiare eminentemente lirico e con una complicazione di situazioni romanticamente morbose. L'influsso del più recente teatro del Bataille e del Bernstein non sembra estraneo a questo nuovo indirizzo de l'autore de *L'esodo*. Il quale, quando con la ormai acquistata maturità di mezzi, voglia e sappia tornare alle primitive fonti della sua ispirazione e far opera di carattere regionale, cioè veramente italiana; potrà, per le qualità eccezionali del suo ingegno dotare il nostro teatro dell'opera forte, originale, squisita, che invano da tanti anni attendiamo.

Guglielmo Anastasi aveva fatto concepire legittime speranze specie con il suo dramma *Alla prova* (1901) ove è inscenato con una certa vigoria il conflitto tra le tendenze operaie e i principi capitalistici. Ma anche l'Anastasi si è ritratto — sembra — dalla scena.

Fra gli ultimi lavori teatrali che abbiano agitato siffatti argomenti noteremo *Gli emigrati* (1913) di *Mario Maria Martini*, critico ed autore anche de *L'ultimo doge*, una vibrante rievocazione dell'ultimo periodo della repubblica genovese: dramma serrato e ricco di contrasti; oltre che di *Il Dittatore*.

M. M. Martini

Gli emigrati mostrano il fallimento dell'utopia coo-

perativista, realizzata dal duca Fieschi, di fronte alla logica inesorabile della vita, agli egoismi coalizzati, all'ingratitudine stessa dei beneficati: è l'argomento de *La clairière* e di altri drammi: ma il Martini lo svolge con mezzi suoi e con un senso vivo della scena, dimostrando notevole perizia nel dialogo ed acuta conoscenza dei problemi vivi della sua epoca. Con questo lavoro si arresta tuttavia la produzione del promettente scrittore, variamente giudicata e discussa, a causa appunto della sua non comune levatura artistica.

U. Falena

Per analogia di temperamento e di tendenze accanto a quello del Monicelli va fatto il nome di *Ugo Falena*, romano (1). Tacendo dei piccoli atti di esordio, sono degni di menzione *I morti* ed *Il passato*, due delicati e suggestivi quadri di ambiente, colti con pittoresco senso della realtà e genuino animo di poeta. Con *Il signor principe*, il Falena affronta, e felicemente, la grande commedia di caratteri, dalla larga portata sociale. E' ancora il problema della aristocrazia d oggi a farne le spese. L'illustre erede della casa principesca descritta dal Falena si dibatte nella stretta fatale di un mondo che non è più suo, lottando con tutte le forze di cui è capace, per sopravvivere. Restaurata la fortuna domestica mediante un ricco matrimonio del figlio, ottenuto l'erede che continui degnamente la casata, il vecchio principe potrebbe dirsi pago: ma lo scandalo scoppia: il neonato è frutto della colpa materna; il padre suo putativo viene a morte. Tuttavia l'ostinato vecchio non intende esser defraudato così della sua faticosa conquista: il bambino, nato in casa, dovrà rimanervi e continuarvi egli, di sangue bastardo — la razza centenaria. Così soltanto, compiuto il proprio ufficio, il vegliardo d'altri tempi potrà morire.

Il contrasto è drammatico, ricco di interesse umano, sebbene ricordi abbastanza da vicino *I fossili* del

1) Si addestrò alle lettere ed alla critica collaborando in giornali d'arte ebdomedari quali *Il tirso*, allora molto reputato. Istituitasi la Drammatica Compagnia stabile all'*Argentina* di Roma nel 19 6, ne fu segretario, sotto la direzione di Eduardo Boutet, e poi anche direttore. Ben presto però venne assorbito dalla direzione di importanti aziende cinematografiche. E ritornato da non molto al giornalismo militante, assumendo la critica del *Popolo Romano*, ed al teatro, pel quale prepara un *Don Giovanni*, rievocazione del classico *Burlador de Sevilla* Ha circa 45 anni.

de Curel: l'impressione che esso ribadisce in noi è di una profonda inesorabile decadenza in quella razza, che va perdendo ogni giorno di più il diritto a considerarsi il nostro orgoglio.

L'ultimo dramma del Falena *L'aquila*, (1916) venuto dopo *Gli Assenti*, ha ottenuto favorevole suffragio di platee, con l'agitare il dissidio di razza, messo in luce propriamente dalla recente conflagrazione europea. Esso si addentra troppo nella letteratura d'occasione perchè meriti una più larga menzione.

Altrettanto va detto de *L'invasore* di Annie Vivanti, meglio ricco anch'esso di pregi letterari che non drammatici. Vi è riprodotto un episodio della invasione tedesca nel Belgio.

Per analogia di argomento accenneremo al " *Crepuscolo* „ di *Luigi Tonelli*, critico di chiara fama, in cui, con scarsa virtù rappresentativa è adombrato il conflitto tra le idee patriottiche e quelle umanitarie sovversive, conflitto che si restringe però ad un vano contrasto sentimentale tra un generale e sua moglie.

S. Kambo

Al teatro di idee ha portato il suo contributo, non scarso nè effimero, anche *Saverio Kambo*, romano (1). Animo delicato e nobile, con la commedia *Il dovere*, egli impianta e risolve simpaticamente l'appassionante problema se il nostro dovere di scienziati e di uomini di azione debba passar innanzi al nostro egoismo di uomini e di creature di passione. Dalla sua penna ormai addestrata, e dal suo maturo senso dell'esistenza è lecito attenderci i migliori frutti.

(1) Nato da famiglia tradizionalmente romana circa quaranta anni fa. Ha espresso la sua attività nel campo della Critica d'arte (studi sulla scenografia italiana — Vita di Cesare Fracassini — Studi nel Tuscolo e Frascati ecc.) del melodramma, e della coltura in genere. Non ha dato al teatro che qualche atto unico: *Nella lieta stagione*, *La sfinge*, *La sirena e gli eroi*, *Suor Maria*, *Una vittoria*, e *Il dovere*, in 3 atti, che, a tutt'oggi è la sua opera più significativa. Essa è stata largamente rappresentata in Italia ed all'estero. Si annuncia un suo prossimo ritorno alle scene, dopo la parentesi di guerra, vissuta dal Kambo con severo raccoglimento. Il nuovo dramma, *La luce*, agiterà con moderni atteggiamenti il problema del divorzio.

B) Dal dramma di pensiero al dramma di situazioni ed al teatro di poesia: G. Bonaspetti — D. Signorini — D. Niccodemi — W. Borg — A. Donaudy — A. Moscariello — G. A. Berta — L. Ruggi — F. M. Martini — G. Zorzi — I novissimi: S. Gotta — C. Ludovici — R. Calzini — G. Rocca.

Anche fra noi, come in Francia, la voga del teatro di discussione morale e sociale è stata spodestata dalla tendenza a creare delle situazioni, o a fare della *poesia*, una forma di teatro che molto concede alla particolare visione dell'autore nel colorire e svolgere i conflitti di ordine prevalentemente passionale. La prima riconosce come modello il Bernstein, la seconda il Bataille.

Raggrupperemo adunque nel presente paragrafo, quelli fra i nostri scrittori più recenti, che per un verso o per l'altro si aggirano più specialmente entro questa orbita, cominciando dal collega in giornalismo *Giuseppe Bonaspetti*, affermatosi felicemente con *Il redivivo*, commedia tutta nervi e tutta azione, a detrimento sinanco della forma e della logica umana.

G. Bonaspetti

Intorno ad un armatore genovese, gravemente infermato, si annodano gli intrighi di familiari e di estranei, miranti a trar partito della condizione disperata di lui.

Ma, sia miracolo di natura, sia sforzo di volontà, il moribondo ritrova l'energia possente di un tempo per riafferrare le redini degli affari e sgominare le file nemiche già ebbre di vittoria, innanzi alle quali egli apparirà un vero redivivo.

Piuttosto che un caso psicologico, abbiamo qui dunque un caso drammatico, trattato con quel senso degli effetti, non esente però da un equilibrio tutto italiano, che ricorda il Bernstein e la sua scuola. Preferiamo ad ogni modo, questo lavoro a *I figli di Caino*.

La rivalità tra fratelli, l'istinto sordo di antagonismo che cova ad essi nel cuore, quasi per una maledizione leggendaria, era un tema degno di ispirare un'opera alta, espressiva, di portata universale. Il Bonaspetti, fedele al suo genere ed ai suoi mezzi, ne fa

un contrasto qualsiasi, dalla prospettiva ristretta, privo di quella risonanza che può mettere un dramma in contatto con le grandi leggi della natura. L'amore di due fratelli per la stessa donna culmina in un fratricidio, ma non raggiunge mai la solennità tragica che l'argomento richiedeva: striscia terra terra, fra gli sterpi dell'arido buon senso, lascia in complesso freddi e tediati.

E così *Il successore* (1913), dramma disegnato con vigore e larghezza di linee, se non con novità di intendimenti, che poi si smarrisce per via, spostando il centro dell'azione di atto in atto, perdendosi in un dedalo inestricabile di idee fra le quali è impossibile riconoscere quella dell'autore.

Il Bonaspetti tentò anche un *Nerone*, concepito con criteri di modernità, ma vacuo, nel suo complesso, e ondeggiante: sì che può dirsi l'opera del Cossa non abbia ancora chi la superi.

D. Signorini

Un altro pubblicista, *Dante Signorini*, ha palesato di non disdegnare il teatro di effetti col suo dramma *Una telefonata* (1900). L'efficace e colorita pittura dell'ambiente giornalistico odierno vi è resa interessante per le platee con una comune storia di seduzione ed un sapiente uso di colpi di scena, i quali attestano nell'autore — se non altro — una buona conoscenza della tecnica.

Le nozze di radio (1913), visione fantasmagorica ed apocalittica della tumultuosa vita sociale fra un trentennio, quale è concepita dal Signorini, cadde meritamente per la sua ingenuità primitiva.

Ma è tempo di dire alcunchè del teatro di *Dario Niccodemi* (1), lo scrittore che fra noi passa per il rappresentante più vero e maggiore della tendenza *bernsteiniana* o più semplicemente di situazioni accen-

(1) Nato a Livorno una quarantina d'anni fa. Condotto giovanissimo a Parigi dovè guadagnarsi faticosamente la vita. Umile segretario della grande attrice Réjane scrisse per lei i lavori che divennero a buon dritto famosi: *Le refuge* (1909) *L'aigrette* (1912) cui seguirono poi *Les requins* (1913) *L'ombra* (1915) *Scampolo* (1915) *La nemica* (1916) *Il titano* (1916) *La maestrina* (1916) *Prete Pero* (1918) *Acidalia* (1919) *La volata* (1919). È annunciato: *L'alba, il giorno e la sera*. Rientrato in Italia per la guerra non l'ha più abbandonata. È direttore della Società degli Autori di Milano ed ora anche di una compagnia drammatica che porta il suo nome.

tuate, l'autore oggi maggiormente in voga nel gran pubblico, e certo il più rappresentato.

Italiano di natali e di educazione, Dario Niccodemi, fu dagli eventi condotto al teatro *Réjane* di Parigi, ove il suo sagace spirito di osservazione trovò campo adeguato per esercitarsi ed affinarsi nel quotidiano contatto coi più reputati uomini di lettere dell'epoca.

D. Niccodemi

Impadronitosi, grazie alla versatilità del suo ingegno, di tutte le finezze della lingua francese, specie di quel mezzo *argot*, mezzo linguaggio da *coulisses*, che forma lo stile in che oggi è scritta buona parte della produzione parigina, egli faceva rappresentare nel 1909, ancora giovanissimo, il suo primo lavoro: *Le réfuge*, con un successo straordinariamente lusinghiero per un esordiente e straniero per giunta.

Poco appresso egli presentava sulle stesse scene *L'aigrette* (1912): un trionfo autentico, che faceva in pochi giorni del Niccodemi uno degli uomini più in vista della moderna scuola drammatica francese.

La rappresentazione di *Les requins* (1913) costituì un avvenimento teatrale lungamente atteso e commentato: se l'esito non corrispose che in parte all'aspettazione, ciò non deve imputarsi a poco benevolenza dell'ambiente in cui il dramma aveva veduto la luce.

Fino a questo momento l'attività del Niccodemi si era svolta esclusivamente in lingua francese, e nulla, se non forse il nome dell'autore rivelava in essa una penna diversa da quella che aveva scritto, a mo' d'esempio *La rafale* o *Le goût du vice*. In questa constatazione si contiene in pari tempo pel Niccodemi un grande elogio ed una grave censura: elogio, in quanto egli, di primo acchito, seppe assicurarsi il possesso di quelle qualità d'uomo di teatro che per tradizione formano quasi il privilegio dei più brillanti scrittori parigini; censura, in quanto egli deliberatamente si metteva a rimorchio di una scuola, di una cultura, di una maniera artistica che non erano quelle del suo paese e dalle quali egli sarebbe difficilmente riuscito a svincolare la propria originalità.

Sopravvenne la conflagrazione europea a troncare il suo soggiorno all'estero, onde l'autore de *L'aigrette*

trasportati in patria i suoi penati, seguitò a dettare nella lingua materna una serie d'opere, che, per la maggior parte, non hanno d'italiano se non la lingua, mentre in esse tutto il resto: tessitura dialogo caratteri ambiente, financo talvolta il nome dei personaggi rivela a chiare note la fonte di ispirazione forestiera.

Le commedie di questo primo periodo sono:

L'ombra, *Scampolo*, *La nemica*, *Il Titano*. Come si vede, il Niccodemi non è avaro dei frutti del suo talento, e avrebbe torto di esserlo, visto che ogni opera uscita dalla sua penna costituisce un *successo*; che i capo-comici si disputano le sue primizie e che tutte le commedie da lui composte, quale più quale meno, non fanno che alternarsi sui manifesti delle migliori compagnie di prosa.

Naturalmente l'esperienza insegna qualche cosa, e il Niccodemi non è così ingenuo da dare il capo nei vieti e puerili trabocchetti alla Sardou: i suoi contrasti d'anime, combinati a freddo, quasi altrettante composizioni chimiche, si ammantano come vuole la moda rinnovata, di una lustra psicologica, prendono a prestito ben di sovente alla passione vera il linguaggio caldo e spontaneo e il colorito poetico di certe situazioni. Ma una mente critica, anche mediocremente esercitata, non tarda a ravvisare sotto le apparenze lusingatrici il trucco e la combinazione, come sotto le famose bambole parlanti di Norimberga si ravvisano i tiranti e le rotelle.

Quello che in una parola manca al Niccodemi, e che è dubbio egli riesca mai ad acquistare, si è l'emozione: l'emozione, fonte immediata di ogni arte vera e grande, senza della quale uno scrittore è come una campana incrinata che affannosamente e inutilmente si affatichi dall'alto a mandar voci che non trovano echi o risuonanze nell'aria che le circonda.

La povertà, per non dire l'assenza dello stimolo emotivo, è fenomeno, del resto, comune a quasi intera la produzione drammatica contemporanea; ma in pochi scrittori, come nel Niccodemi, essa si rivela in tutta la sua nudità desolante.

Essa è tale che non v'è astuzia di commediografo, non artificio di situazione che riescano a nasconderla interamente ai nostri occhi, ingenerando così in noi quella sensazione di vuoto e di freddo che è propria

delle opere che si rivolgono al nostro cervello, più che al nostro cuore.

Fin dal suo primo lavoro *Il rifugio*, che molti e non a torto, ritengono artisticamente il suo migliore, si rivelano le qualità maestre del suo temperamento drammatico: la tendenza a creare situazioni che per la loro stessa natura siano tali da inchiodare l'attenzione del pubblico; e l'abuso delle ormai consuete crudezze esasperanti di linguaggio, che rivelano il gusto corrotto dell'epoca.

Quali sono gli elementi che in una azione sapientemente combinata, obbligano di più all'*interesse?* Noi possiamo decomporli, altrettanto bene del Niccodemi, prendendo a soggetto, una qualsiasi delle sue opere. Ma prima d'ogni altra cosa non sarà inopportuno che noi tocchiamo alcun poco del concetto astratto dell'*interessante*, nei suoi rapporti col *bello*, desumendolo da un filosofo che particolarmente si è occupato di questo fenomeno nei suoi scritti di estetica e che ne ha dato una definizione genialissima.

Scrive dunque lo Schopenhauer (1) che nelle opere poetiche e specie nelle drammatiche, trova posto una qualità diversa dalla bellezza: l'interessante. La bellezza consiste in ciò, che l'opera d'arte riproduce chiaramente le idee del mondo in generale, mediante la creazione di caratteri significativi e di avvenimenti destinati a suscitar situazioni che permettano a quei caratteri di spiegar la loro singolarità, di rivelar il proprio interno; sì che, per tale esposizione, l'idea complessa della umanità, acquisti chiarezza e finimento. La bellezza è adunque sempre cosa inerente al *conoscere* e si riferisce unicamente al soggetto della *conoscenza*, non alla volontà.

Per contro noi diciamo *interessante* un dramma o un poema, l'azione dei quali ci costringono a partecipare agli avvenimenti, quasi se fossimo immischiati nella vita reale. È chiaro che tal sorta di poesia mette in moto la nostra volontà, e non solamente la conoscenza pura.

La parola *interessante* designa dunque in generale ciò che è in simpatia con la volontà individuale:

(1) Cfr. *Domenico Ciampoli* in — Il popolo Romano - Rassegna letteraria.

quod nostra inter est. Qui nasce dunque la separazione tra il bello e l'interessante: in quanto il primo consiste nella concezione delle idee, conoscenza la quale ha abbandonato il principio di ragione; il secondo nasce dal corso degli avvenimenti che non son possibili se non pel principio di ragione.

Resta ora a vedere quali siano i rapporti tra di essi. Poichè l'interessante esiste solo a patto che noi ci immedesimiamo nella finzione poetica, esso esige una perfetta *verità* Ma la verità non è anche la prerogativa della perfezione nell'arte? Si risponde che il quadro, il poema, oltre all'esser *veri*, devono in pari tempo, col rilevar l'essenziale e il caratteristico, con la concentrazione di tutti i lineamenti cardinali del fatto da rappresentare, e col rigettare quanto è accidentale, suscitare unicamente le idee di quelli e diventar così una *verità ideale* al disopra della natura. L'interessante, invece, può sussistere, in virtù della *illusione* che crea, senza per questo partecipare del bello. Se così non fosse, ad esempio, le figure di cera che rassomigliano a perfezione la figura reale, dovrebbero artisticamente esser superiori ai capolavori della statuaria che tanto se ne discostano. È il caso di tanti drammi che non danno assolutamente alcuna immagine pura dell'essenza dell'umanità e della vita, presentano caratteri triviali o addirittura opposti all'essenza della natura, mentre il corso degli avvenimenti e le peripezie dell'azione ci trascinano in guisa che la nostra attenzione è sempre tesa verso il seguito dello svolgimento. Un simile piacere meccanico è fatto per le masse, le quali cercano il divertente, il passatempo, non la conoscenza. La massa è inaccessibile alla verità intima delle cose rappresentate.

Abbiamo visto come l'interessante non implichi necessariamente il bello; ma neppure il bello implica necessariamente l'interessante. Molti tra gli immortali capolavori di Shakespeare han poco di interessante, epperò non agiscono sensibilmente sulle masse. I tragici greci non si proponevano di agire sugli spettatori con l'interessante; in ciò vedemmo quanto il popolo greco fosse sensibile al bello, perchè non aveva bisogno, per gustarne il godimento, di aggiun-

gervi l'interesse di episodi inattesi e di un intreccio inedito.

Ma l'interessante è tuttavia compatibile col bello, e questa è la conclusione cui viene il filosofo tedesco. Le opere drammatiche, intanto, hanno bisogno di un misto d'interessante, alla stessa guisa che alle sostanze volatili, puramente gassose, occorre una base materiale per poter esser conservate e comunicate. Ma esso deve essere niente più che un legame dell'attenzione, simile a un cordoncino traverso al quale si infilano le perle per formare una collana. L'interessante divien pregiudizievole al bello appena sorpassi tale misura. Così, quando esso ci ispira un interesse sì vivo che ogni considerazione un po' lunga messa in bocca ai personaggi, provoca la nostra impazienza e ci fa ansiosi di conoscere il fine. L'interessante è il corpo dell'opera: il bello ne è l'anima; il primo è la materia, il secondo la forma. Questa ha bisogno di quello per essere visibile.

Tale, il pensiero del filosofo. Vediamo ora nel caso pratico, di quali mezzi, di solito, si servano gli autori per rendere gli avvenimenti *interessanti*. Avremo penetrato, così un poco, il *segreto* di fabbricazione di tanti drammi nei quali l'*interesse* predomina sul fatto della conoscenza puramente artistica.

Abbiamo in primo luogo il *mistero* di certe situazioni; dei personaggi, vanno, vengono, senza che lo spettatore, tenuto a bella posta all'oscuro, riesca ad intendere la ragion d'essere della loro personalità, dei loro moti, dei loro rapporti; e la conclusione cui essi tendono.

Altro elemento è l'*impreveduto*, altrimenti detto il colpo di scena, che devia in modo artificioso e sorprendente il corso logico degli avvenimenti, per l'intervento di un fatto, per lo più puramente arbitrario.

Un terzo elemento ci è fornito dall'urto preordinato di passioni e di interessi opposti, spinto per ragione facilmente intelligibile fino alle sue estreme conseguenze, e tale da tenere in continua sospensione per una catastrofe.

Sono questi i mezzi più conosciuti e più stantii dell'armamentario scenico, ai quali se ne sono venuti aggiungendo alcuni di nuovi, meglio in armonia con

le elastiche concezioni che in fatto di morale si sono venute diffondendo nell'epoca attuale.

Notevole fra essi è l'eccezionalità psicologica di certe situazioni, per non dire anzi la loro paradossalità. Tale paradossalità è raggiunta capovolgendo, per lo più, gli usuali concetti che ci siamo fatti intorno ai vari rapporti di famiglia, di interesse, di classe che legano gli individui. Posto — ad esempio — che normalmente un coniuge si senta offeso irreparabilmente dal tradimento dell'altro coniuge: si mostrerà invece lo sposo tradito farsi critico indulgente della colpa avvenuta ed in certi casi egli si piegherà sinanco a consolare l'altro coniuge delle disillusioni che per colpa del complice potrà aver subito. Abbiamo così tutta una psicologia d'eccezione, che potrebbe esser felicemente rassomigliata a quelle *tonalità alterate*, introdotte nella musica da artisti modernissimi quali il Debussy, lo Strauss e lo Strawinskj. Gli effetti cui si mira, in entrambi i campi, sono i medesimi: agire per mezzo di sorpresa sugli spettatori, eccitando, se non altro, la loro curiosità istintiva, e sfruttando l'apparente novità delle sensazioni che un simile bizzarro artifizio ingenera.

Non ci indugeremo su altri mezzi secondari adoperati da codesti scrittori, quali il *rimbalzo* dell'azione, il linguaggio preso a prestito dai bassifondi sociali ed altri consimili. Ci studieremo piuttosto di analizzare sommariamente a questa luce il primo dei lavori del Niccodemi: *Il Rifugio*.

Il primo atto ci fa assistere alla reclusione volontaria e misteriosa che Gerardo di Volmières si è imposto in una villa presso Montecarlo, e soltanto in fine d'atto, veniamo a sapere da una scena tra lui e la moglie Giulietta, quello che avremmo potuto conoscere fin da principio, che cioè Gerardo ha notizia dell'adulterio della moglie e ch'egli si è presa una amante. L'atto si chiude con un secondo colpo di scena: l'entrata nella stanza di Gerardo, di Dora, l'amante, che, guardate raffinatezza di commediografo, è proprio la fidanzata dell'uomo che ha reso Gerardo quel ché sapete!

Il secondo atto si apre sopra un motivo che rappresenta il *clou* dell'interesse vecchio stile: i parenti di Dora, che sono ospiti di Gerardo, hanno scoperto

che la ragazza non si è affatto coricata e la ricercano affannosamente. Giulietta sale dal marito; ed ecco la trovata *nuovo genere:* costui pregherà la moglie di chiedere il divorzio, per poter salvare Dora, irrimediabilmente compromessa, col matrimonio. Giulietta, fortunatamente, rifiuta. Ed ecco una nuova scena *interessante*, tra Gerardo e Saint-Airan, il fidanzato di Dora, il quale viene a dirgli che sa tutto, ma che ha bisogno di sposare la ragazza per salvarsi dalla rovina. I due uomini si gettano in faccia le loro colpe reciproche, ed è simpaticissimo sentirli pronunciare frasi come queste:

— Se tu, uomo d'onore, hai potuto continuare ad essere il marito di una donna che è stata la mia amante... perchè non potrei diventare, io, il marito di una donna che è stata l'amante tua? —

Questa gente ha perduto fin l'ultima vestigia di pudore, e se dei pubblici, oggi, accettano che si parli innanzi a loro un simile linguaggio, è segno certo che tutto sarà d'ora in poi permesso agli autori di teatro.

Ma Dora, essa stessa, uscita dal suo nascondiglio, si rifiuta al mercato. Quì l'azione parrebbe subire una sosta; ma come una nave inclinata dal vento si raddrizza ad un sapiente colpo di timone, così il dramma riparte in corsa sopra una perfida insinuazione di Saint-Airan: — Io gli ho preso la moglie, lui ha preso a me la fidanzata! Voi non siete la sua amante: siete la sua rivincita! — Bisognerà che Dora si senta mortalmente colpita da questo dubbio, che non creda alle proteste dell'amante, che rifiuti il matrimonio da lui offertole, al quale la obbligano anche i di lei genitori; per cedere finalmente alle istanze di chi? di Giulietta, che con l'aria tradizionale delle vittime volontarie, compie il generoso atto di dimostrare a Dora che Gerardo amava lei, non altra che lei ecc. ecc.

L'Aigrette, pur fondandosi sui medesimi sistemi, è opera drammaticamente più robusta e concepita con maggior larghezza di concetti. Lo spunto ne è senza dubbio geniale e basato sopra una esatta conoscenza del cuore umano. Susanna, moglie del ricco banchiere Leblanc, è l'amante del giovine conte di Saint Servan, e ad insaputa di lui, è anche la provveditrice di fondi della casa. La contessa madre, la dama orgo-

gliosa ed autoritaria dall'*aigrette*, non ripugna ad un simile mercato, ed appare anzi assai abile nello sfruttare le risorse di madame Leblanc, ricorrendo períodicamente alle minaccie di un nuovo matrimonio pel figlio, il che mette Susanna fuori della grazia di Dio.

Apprendiamo tutto ciò al primo atto in tante piccole scene staccate, le quali senza averne l'aria, ci preparano alla scena madre del secondo atto, quella per la quale fu scritto il lavoro e che mette di fronte, come in una partita d'armi lunga ed emozionante, il banchiere Leblanc e sua moglie.

Il primo, venuto in possesso di molte cambiali firmate da Susanna, con calma ammirevole induce la moglie a riconoscere il suo tradimento, del quale egli non si adonta — oh, lungi di lì : — consiglia soltanto alla cara creatura di scegliere meglio i suoi amanti : tra coloro almeno che non fanno professione di sfruttare le donne. E la sua dialettica nel convincerla che il conte di Saint Servan era a parte del mercato è così stringente, che la disgraziata Susanna passa la più tragica ora della sua vita, colpita dal dubbio in ciò ch'ella aveva di più caro. Cosicchè quando si trova in presenza dell'amante, è poco disposta a credere allo sbalordimento da questi provato di fronte all'accusa ; mentre il banchiere, da esperto conoscitore d'uomini, comincia, egli, seriamente a dubitare di aver accusato il giovane a torto.

Se noi prescindiamo dai mezzi un poco tortuosi ed artificiosi adoperati dall'autore per condurci a questa scena, e gli facciamo altresì buon mercato delle arditezze alquanto pirotecniche di questa situazione, dobbiamo riconoscere che il dramma intimo di Susanna ha caratteri di vera umanità e ch'esso ci comunica la sua emozione potente. Il terzo atto vive dei soliti ripieghi: che Saint Servan, il quale aveva pensato di uccidersi alla rivelazione vergognosa, vi rinunzi in seguito alle suppliche di Susanna, troppo facilmente convintasi dell'infondatezza dei suoi sospetti ; ci è perfettamente indifferente. Ci sarà sempre lecito di chiedere che cosa rappresentino in fatto, queste commedie, quale problema psicologico o morale pongano in essere, quale interpretazione particolare esse rivelino della vita e del mondo dello spirito. Domande destinate a rimaner senza risposta.

Peggio è ancora quando, come ne *I pescicani*, l'autore affronta un tema più vasto: la pittura di costumi contemporanei, e precisamente si propone di ritrarre quei sovrani della finanza nelle cui bocche voraci spariscono le fortune dei meno forti e degli ingenui. Egli si dimostra allora impari all'assunto, e deve ricorrere ai consueti brutali effetti di *teatro* ed al sentimentalismo che riempie i vuoti lasciati dalla violenza, per condurre in porto i suoi tre atti.

Allorchè il Niccodemi fece rappresentare *L'ombra*, si gridò da molti ch'egli aveva finalmente accennato a mutar via, e n'era prova l'austero dramma d'anime posto in essere con quel lavoro. Ma, come al solito, si trattava della consueta ricetta, più o meno bene mascherata, alla quale la semplicità incontrastabile della *donnée* valeva a dare una falsa aria di sincerità e di verisimiglianza.

Berta Tregnier, colpita ancor giovane da una paralisi isterica che la immobilizza, povera cosa morta, sopra una poltrona: intende con il suo fine spirito, come non possa farsi colpa al marito Gerardo, pittore, s'egli cerchi fuori di casa gli svaghi di cui ha bisogno. Ma non avrebbe mai immaginato ch'egli si sia costituito addirittura una famiglia spuria con una amica di lei, Elena, la quale gli ha regalato anche un bambino. Il giorno che Berta, per uno di quei miracoli che accadono sovente nel teatro, perviene a riacquistare la salute, e piomba inaspettatamente nel secondo domicilio di Gerardo, il suo amore per lui dovrà attraversare una crisi dolorosissima, che noi saremmo anche disposti a partecipare, se quella sorpresa domiciliare, resa possibile da un abuso di mezzucci che salta agli occhi, non ci mettesse nella più severa diffidenza. Ma dove l'audacia dell'autore varca il segno, si è al contrasto verbale tra Berta ed Elena, la quale ultima non si perita di accampar diritti sul marito della disgraziata, ed infine nel bel gesto finale di Berta che, come *Giulietta* del *Rifugio*, si sacrifica alla felicità dei suoi figliuoli.... voleva dire, del proprio marito e dell'amante di lui.

Che fatti di questo genere possano accadere in un mondo che dà prova di un così pieno e continuo rilassamento di costumi, non lo mettiamo in dubbio;

ma che si pretenda di gabellarci per grandezza morale dei principi che mirano direttamente a scalzare nei suoi fondamenti l'indissolubilità del matrimonio e della famiglia, è faccenda di cui questi scrittori dovranno rispondere innanzi al giudizio dei posteri, dato e non concesso, che i posteri abbiano ad occuparsi di loro.

Scoppiata la guerra europea, Dario Niccodemi non fu lento a trarne il suo profitto, servendosene come di un mezzo per risolvere l'intreccio del suo dramma *La nemica*. Una madre che ha accettato e fatto accettare da tutti come suo figlio, accanto al figlio suo vero, un ragazzo che il marito ha avuto con un'altra donna, quale contegno dovrà tenere quando l'intruso divenuto maggiorenne, accamperà i suoi diritti di primogenito sulla fortuna e sul titolo paterno, a scapito del vero figlio legittimo? L'odio che la madre aveva soffocato a lungo nel cuore, dovrà divampare ancor più minaccioso quando la sorte avrà fatto sì che nella guerra, cui entrambi i giovani partecipavano, il figlio legittimo sia il morto, e l'altro il risparmiato. Ma qui interviene il *deus ex machina* del patriottismo (vedi *La flambée*) a far tacere ogni risentimento nell'animo della donna orbata e a farle aprire le braccia al figlio non suo, che ora sarà per lei doppiamente *suo*. Fu osservato dalla critica come questo mutamento appaia illogico e risenta l'effetto lontano un miglio ; ma tant'è : il dramma è costruito sopra la solita robusta ossatura, e c'è la consueta scena del secondo atto, quella in cui si rivela il mistero, che combinata da mano maestra, fa fremere tutte le buone donnine sentimentali e i pacifici borghesi in cerca d'emozione.

Prete Pero : altro argomento ispirato dalla guerra, in cui si discorre di una infinità di cose : dagli imboscati ai prigionieri, dai contrasti di fede all'entusiasmo dei patrioti neofiti senza concludere gran che : esso ha se non altro il pregio di rompere il quadro mondano di tipo essenzialmente francese nel quale sino allora l'autore si era aggirato.

Come tipo di commedia esso si avvicina a *Scampolo*, uno dei più resistenti lavori del Niccodemi, ove è raffigurata una ragazza, nata e vissuta sulla strada, che si affeziona come un cane a chi ha saputo mostrarle qualche interesse, passando poi insensibilmente

all'amore, dal quale tutto il suo essere esce rinnovato e nobilitato. È questo il *cliché* comico-sentimentale dell'autore livornese, che si ripete più o meno trasformato nelle varie commedie del genere, come il *cliché* drammatico, pei drammi d'alto stile è il sacrifizio nel matrimonio a vantaggio dell'altro coniuge.

Non ci soffermeremo su *La Maestrina*, un intingolo pseudo sentimentale composto con la medesima ricetta, e neppure su *Acidalia*, scherzo comico, come lo chiama lo stesso autore, destinato a mostrare come invano l'uomo pensi di prescindere dai sentimenti fondamentali dell'umana natura: satira, più che altro, di un certo teatro d'eccezione oggi in voga, ma appena accennata e pelle pelle.

Nè *Il Titano* nè *La colata* aggiungono una sola fronda alla abbondante corona del fecondo scrittore: lavori ingegnosi, ben costruiti, eccellenti *parti* per artisti di polso: letteratura commerciale, in una parola e tale da farci rimpiangere financo il Niccodemi dei primi drammi, quando almeno studiava e scriveva con convincimento. Ma ad insister troppo su questo argomento, ci sarebbe da guadagnarsi la taccia di ingenui e di guastamestieri: e però facciamo punto, tanto più che lo scrittore è ancor giovane ed è tale da serbarci ancora delle gradite sorprese.

Un altro nome di donna ha corso le scene, rivelando al pari della Vivanti, un temperamento virile ed un gusto coltivato, se pure meglio adatto forse, alla prosa descrittiva dei romanzi.

Clarice Tartufari, romanziera di grido, e analizzatrice di sottili casi di psicologia femminile, iniziò nel 1904, la sua carriera teatrale con *Arboscelli divelti*, un atto unico. *L'eroe*, in tre atti, rappresentato anche in Germania, confermava nell'autrice una felice tendenza ad individuare caratteri ed a trattare problemi di rilevante portata morale. Lo stesso deve dirsi de *La salamandra* (1906), il lavoro sin qui più robusto, e del *Marchio* (1914). Alla Tartufari si devono anche altri atti unici, *Lucciole sulla neve* (1907) e *Il vittorioso*. Della valorosa scrittrice si annunciano nuove opere drammatiche, che varranno, indubbiamente, a dare nel teatro la piena misura del suo forte ingegno.

* * *

Impossibile seguire lo sparpagliamento degli ingegni e delle tendenze nell'ultimo decennio. E si scrive e si ripete che in Italia difettano gli autori! Guardate quì dieci, venti nomi di scrittori giovani, maturi e più che maturi; ciascuno dotato di ingegno non volgare e animato da serietà di intendimenti, pei quali il palcoscenico è stato largo di plausi più o meno effimeri, e che serviranno, se non altro, a costituire un eccellente substrato per l'opera nuova e geniale dell'artista grande che attendiamo.

Un piccolo gruppo di meridionali: *Washington Borg*, *Alberto Donaudy*, *Alfredo Moscariello*. Portano tutti nel loro temperamento la calda e poetica nota della loro terra d'origine, così incline alla dolcezza del sogno e agli ardori della passione.

Il Borg è un *bracchiano*. Affida particolarmente il suo nome a *Rose rosse* e a *Nuda*, storia, quest'ultima, della gelosia fremente, irragionevole di un pittore per la propria moglie, le cui belle forme egli aveva rivelato al pubblico in un quadro che lo rese celebre. Felice osservazione di anime, bel calore emotivo e molta conoscenza della scena, guaste però da uno stile che troppo sa di letterario e lambiccato (1).

Il *Donaudy* si è rivelato coloritore efficace e tecnico esperto nel lavoro intitolato *Le querce* (1913), un episodio delle cospirazioni carbonare in Sicilia (2).

A. Moscariello si è designato con *Congiunti* (1913) alla attenzione dei conoscitori per la originalità dello spunto e la vigoria sobria della trattazione. Le mene e i conflitti dei membri di una famiglia intorno ad una eredità vi sono colti con schiettezza rude e sicurezza di tócco. È autore anche di *Naufragio* (1911).

E. A. Berta, critico della *Gazzetta del Popolo*, non aveva ottenuto troppo larga fortuna con le sue numerose commedie (3), fino al successo de *Le tre cene di Pierrot* una commedia in versi, ricca di poesia autentica e di emozione umana. Il

(1) Altri lavori: *La semina* - *Il Catechismo di Susetta* (1907) - *Casa sulle rovine* (1907) - *Passato che torna* - *Tre giardini* (1907).

(2) Scrisse anche: *Giovinezza inutile* (1909) - *Il terzo sesso* (1906).

(3) Altri lavori: *Il debito* - *La carne* ecc.

classico Pierrot, simbolo dell'illusione, della bontà, della passione ingenua, sposa la sua Viviana, civetta e senza cuore, uccide in duello il Marchese di Priola che glie la insidia, ma questo non può ridargli il suo amore e la sua speranza distrutti.

Egli si uccide, perciò, in un modo romantico, mormorando :

> Muoio perchè son nato col doppio marchio a dosso
> d'un viso troppo bianco e d'un cor troppo rosso !

Un altro gruppo di autori, già *arrivati* e destinati a prendere i primi posti: *Lorenzo Ruggi*, *Fausto Maria Martini*, *Guglielmo Zorzi*. Le differenze regionali vanno scomparendo mercè l'influsso di tutti i principali scrittori d'oltralpe ed anche italiani.

Fanno tutti più o meno della poesia, e i pubblici assetati di novità, smaniosi di qualche cosa che li sollevi dal pedestre luogo comune della vita, battono loro indulgentemente le mani.

L. Ruhgi

Il *Ruggi*, bolognese, ha esordito alla notorietà con un dramma *La figlia* (1915) nel quale è da considerare in particolar modo la tecnica disinvolta ed una sagace riproduzione d'ambiente (1). Quanto all'argomento, siamo pur sempre alla vecchia tesi di dumasiana memoria, con un pizzico di naturalismo, uso *comédie rosse.* Che ci sia bisogno ancora di una commedia per dimostrare che la figlia di una donna adultera è candidata essa stessa all'adulterio? Il Ruggi poi, evitando a bella posta la suggestione dell'esempio, sembra insistere sul principio di eredità fisiologica, *tout court*, nel che non possiamo esser con lui.

Il cuore e il mondo rappresenta di già un gran passo innanzi, per quanto quel voler teorizzare ad ogni costo su certi fatti di natura abbastanza ovvii e chiari ci riporti indietro di un buon mezzo secolo. « Tutta la vita è un contrasto irriducibile fra ciò che ogni cuore vorrebbe e ciò che il mondo esige. Il cuore

---

(1) *L. Ruggi* è nato nel 1884. Fece rappresentare, ancor ragazzo, dal Zacconi *Vittime del passato*. L'artista illustre rappresentò anche i lavori successivi di lui: *Sotto il giogo, Dopo il sì, A vita, Cravatta nera, Il cuore e il mondo, La figlia, Prometeo, Mezzalana.* Quest'ultima fu data a Parigi da Berthe Bady, per iniziativa di d'Annunzio Il suo programma è « scrivere commedie semplici che siano specchio di vita rinata e significhino qualche cosa ».

e il mondo si giuocano e si giuocheranno sempre così, a partita, la felicitá degli uomini... »

E per dimostrar ciò egli immagina che Paolo, giovine medico, benchè fidanzato, si innamori alla follia di Dolly, sua cugina e madre di un bambino illegittimo, fino a proporle il matrimonio. Ma Dolly, pur amando Paolo, lo convince che il loro matrimonio sarebbe un errore irreparabile e gli dice addio per sempre.

Qui la pittura d'ambiente è già più larga, l'azione drammatica più serrata: c'è aria di vita vissuta, insomma; grazie alla quale dimentichiamo quanto di trito, di un po' borghese, è ancora nello stile del Ruggi.

L'ultima sua commedia drammatica *Mezzalana* affronta con bella audacia e semplicità di mezzi l'ambiente degli arricchiti di guerra, nel quale campeggia la figura del protagonista, sbozzata con mano ferma e senso della scena. *Stefano Mezzalana* è tradito dalla moglie con un ufficiale che egli accoglie nella sua villa: un aristocratico. Al plebeo rifatto, non resta che sostenere energicamente il suo ceto di fronte al seduttore e scacciare l'adultera di casa: " Ti volli io diversa „ dice alla moglie " ora pago nella tua colpa anche la mia vanità „ Situazione frusta, ma che l'autore rinverdisce con notevole abilità.

Tra i giovani, tuttavia, colui che ha saputo destare maggiori speranze e che del teatro di poesia può dirsi l'interprete più in vista è senza dubbio. *F. M. Martini*.

F. M. Martini

F. M. Martini, critico della *Tribuna* (1), dimostrò assai per tempo, con alcuni atti in versi (*La bisca* — *Mattutino*) un'anima delicata e sensibile di poeta, venuto su alla scuola dei decadenti e mistici francesi, in special modo del Jammes, del Maeterlinck, del Rodenbach. Natura sentimentale e nostalgica, ricca di *pathos* intimo e come pudibonda di mostrarsi alla piena luce del sole, egli si è

(1) Nato nel 1887 a Roma, cominciò a farsi notare con volumetti di liriche ed atti unici, che lo fecero classificare nel gruppo gozzaniano. Partecipò la guerra con entusiasmo e ne porta nel corpo martoriato l'eroica traccia. Il suo primo romanzo *Verginità* (1920), dopo la raccolta di novelle *(Le porte del Paradiso)* è stato uno dei maggiori successi librari dell'annata, ed ha messo in rilievo un temperamento riccamente dotato di originalità e di poesia intima vissuta.

adoperato a schiudersi una via sua propria originale nella annotazione di alcuni stati d'animo particolarmente sottili e morbidi, ammantando con la raffinatezza letteraria dello stile, con lo scintillìo iperbolico delle immagini, con l'arte di penombre sapienti, la fragilità talora un po' evanescente delle sue costruzioni drammatiche.

Dal Bataille e dai suoi compagni egli ha desunto evidentemente la tendenza all'audacia psicologica di certe situazioni, a far vivere i personaggi in una specie di atmosfera lirica suadente che conferisce ad ogni loro atto la portata quasi di un simbolo.

Il giglio nero (1914) piacque, perchè era forse il primo tentativo deciso di acclimatare in Italia questa forma d'arte che già oltralpe era in pieno rigoglio.

Non già che l'opera del Martini possa dirsi una derivazione. Essa è *sua*, ben *sua* invece, con tutti i suoi pregi e tutti i suoi difetti. Attorno ad una trama di una semplicità quasi infantile, la sua arte squisita è riuscita a costruire un organismo saldo, con prolungamenti misteriosi nell'al di là della nostra coscienza e del nostro sogno.

Nenè e i suoi due fratelli, giovinetti provinciali, vedono sconvolto il loro tranquillo recesso dall'arrivo di un amico d'infanzia, che trasse in moglie una canzonettista, donna di tutte le lusinghe e di tutte le perversioni. All'invito suadente di lei non resiste il maggior fratello di Nenè, e questa alle parole d'amore dell'ospite. Un magnifico terzo atto ci conduce alle soglie del vero dramma, fra un balenio di anime sconvolte, di cuori lacerati, di lacrime silenziose che arroventano l'ombra. Ma il turbine distruttore è disperso da una pronta resipiscenza delle stesse vittime: gli ospiti sono fugati, la calma ritorna dopo la tempesta, con le care abitudini provinciali che il Martini sa descrivere con un senso di rara ineffabile poesia.

Tale è questa commedia alquanto ineguale, ma che attesta pur sempre nel giovine scrittore qualità teatrali di primo ordine.

La tendenza un pò morbida della sua natura a ricercare figure d'eccezione, fà sì che *Il fanciullo che cadde* (1915) non rappresenti un deciso progresso su *Il giglio nero*, a malgrado della sua impostazione veramente drammatica.

Il *Fanciullo che cadde* vuol essere il dramma di una donna combattuta fra la maternità e l'amore. Una sciagura improvvisa ha privato Gabriella del figlio, che precipita dall'alto di una scala. La madre sospetta che il cognato l'abbia sospinto e finge amore per lui allo scopo di scrutare in quell'anima chiusa. Ma il suo cuore si accende dell'avversario, che è innocente, e che indignato del sospetto si allontana da lei.

L'argomento, come si vede, era ricco di umanità e di partiti drammatici, che il Martini avrebbe forse potuto sfruttare più ampiamente, se non si fosse lasciato troppo sedurre dalle lusinghe della forma.

Il difetto si accentua nella trilogia *Aprile* (1907) ove il primo episodio che ha contorni reali meglio precisi è uno squisito quadretto d'ambiente; il secondo e terzo si smarriscono in una sinfonia canora senza caratteri e con scarsa efficacia emotiva.

Ma il giovane scrittore si è preso una brillante rivincita con *Ridi pagliaccio*! (1919) che lo piazza decisivamente all'avanguardia fra i poeti drammatici della giovane scuola. Abbandonando per buona parte certe preziosità che ne sminuivano il valore, la sua intelligenza ha preso contatto più saldo con la realtà ambiente, ed ha tratteggiato con polso ormai sicuro la vicenda di un pagliaccio da circo, comico irresistibile, in cui la potenza di una disillusione amorosa è tale da indurlo al suicidio. Rimarrà memorabile la scena in cui il buffone abituato a ridere e a far ridere, tenta invano di distillare per sè, dal suo cuore, una goccia di quella ilarità che è la sua prerogativa: maschera tragica di un *Gwymplaine* sinistro, attraverso il quale è passato un soffio del dolente *Triboulet*.

Su questa via c'è abbastanza gloria ancora per la dolente musa del Martini.

G. Zorzi

Un altro poeta della scena: *Guglielmo Zorzi*. I suoi *Tre amanti* sono una vibrante e appassionata commedia, scritta con spontaneità se non con arte consumata. La sua fama di commediografo si è accresciuta con *In fondo al cuore* (1910) e segnatamente con *La vena d'oro*, uno fra i migliori successi del 1919, rivelatore di un temperamento schietto e

limpido, non inquinato da imitazioni o da stravaganze esotiche.

Una donna, abbandonata giovanissima dal marito, si dedica tutta al proprio figliuolo: giunta alla soglia dell'età critica essa sente il cuore dischiudersi alla passione per un uomo degno di lei, un poeta. Ma il figlio, rappresentante geloso del proprio egoismo e della morale comune, impone alla madre la rinunzia. Invano: la donna langue per un male incurabile, che è sete di baci. Quando il figlio apprende questo, sente la forza in sè di sacrificare a sua volta tutto sull'altare della devozione filiale e richiama presso la madre l'uomo che potrà darle la felicità.

La commedia è bella, materiata di verità, insieme e di poesia, concepita e svolta da un drammaturgo padrone ormai dei suoi mezzi. Se il Zorzi come il Martini, fosse nato in riva alla Senna, i pappagalli lusingatori avrebbero presagito di già in lui un nuovo astro del firmamento drammatico. Da noi si va ancora discutendo se in Italia sia possibile o meno un teatro...

* * *

Ma un teatro noi abbiamo ormai, o per meglio dire, stiamo avendo. Fosse la chiusura delle barriere posta dalla guerra all'importazione straniera, fosse la coscienza rinnovata della nostra unità e dignità nazionale, fosse la concorde spinta di molte volontà alacri e studiose tendenti al medesimo scopo: svincolare la nostra letteratura drammatica dal pesante servaggio oltremontano; fatto è che durante i penosi anni attraversati, con grida di stupore, di lieta maraviglia i pubblici nostri assisterono all'affermarsi di nuove personalità giovanili, non tutte sicure nell'incesso, non tutte destinate a raggiunger la mèta, ma dotate almeno di uno spirito inusato di originalità ad ogni costo, quale non vide la consorella latina se non ai bei tempi della rivoluzione romantica o della rinascenza verista.

Dei generi drammatici, nuovi ne sono sorti e si sono imposti alla diffidenza universale, sono persino tramontati nello spazio di qualche anno; altri già esistenti sono stati condotti alla loro ultima perfezione, altri ancora sono stati timidamente tentati e promet-

tono di già un fecondo sviluppo: su tre spettacoli che si danno nei nostri teatri, due almeno sono italiani, e gli spettatori — oh mirabile capovolgimento del gusti! — guardano con diffidenza il prodotto forestiero, apprezzano il nostrano.

Non v'ha audacia di pensiero o di stile, bizzarria di concezione, stranezza di situazione, fantasia di mente allucinata che codesti nuovissimi scrittori, lanciatisi all'arrembaggio della nave mal difesa, non si siano ritenuti autorizzati di tentare.

Le innovazioni più spinte e sensibili si sono avute nel campo della commedia ironico-sarcastica, denominata con verbo più recente parabola, grottesco, avventura colorata, fiaba, confessione o che so io, e di codesta mèsse, abbondante più per quantità che per qualità avremo ad occuparci fra breve. Ma non sono mancati coloro i quali, senza abbandonare il genere tradizionale della commedia o del dramma in voga, si sono studiati di portarvi un soffio di idee nuove, di animarlo alla fiamma di principi più o meno arbitrari e sovversivi.

Il movimento è troppo recente, troppo vago ancora e caotico perchè sia possibile un giudizio d'insieme e comparativo tra i singoli scrittori. Senza pregiudicare, quindi, l'esame ponderato dei critici a venire, accenneremo fuggevolmente a qualche nome ed a qualche opera.

S. Gotta

Salvator Gotta (1), romanziere già favorevolmente noto, affida il suo nome ad una commedia *La nostra ricchezza*, che è una vera e propria opera di idee, anzi di discussione sociale. Ma è sopra ogni altra cosa un'opera di teatro e questo forma il suo principale pregio. La nostra ricchezza è la terra; ad essa torneremo stanchi dalle spossanti lotte di classe e dalle illusioni svanite, ed essa ci aprirà le braccia materne e ci darà il ristoro di tutti i nostri mali.

---

(1) n. a Montalto Dora nel 1887 da un piccolo proprietario del Canavese. Compì gli studi classici, rivelando tendenze mistiche ed artistiche insieme. Giuseppe Giacosa fu largo di incoraggiamento ai suoi primi passi. Si iscrisse nelle facoltà di lettere e di legge, pubblicando nel 1909 il suo primo volume di novelle « Prima del sonno ». Il suo maggior successo come romanziere è *Il figlio inquieto* (1917) facente parte di un ciclo intitolato *I Vela*. Il Gotta è lavoratore diligente, disciplinato, dotato di volontà ferma e sensibilità nobilissima.

Ogni personaggio del Gotta è un simbolo: il vecchio gentiluomo colono attaccato alla terra, il genero di lui, industriale e speculatore, che per risarcirsi di una grave perdita in borsa costringe il suocero a vendere il suo possesso, il figlio di costui, giovane reduce dalla guerra ed imbevuto di vaghe idee socialistoidi, anzi bolsceviche. Dal cozzo di queste tre volontà, cui partecipa dolorosamente passiva la madre del giovinetto, spunta l'interesse scenico ed emotivo della commedia, tutta improntata ad un nobilissimo senso del dovere umano e di responsabilità sociale. Il dialogo è vivo, palpitante, aderisce ai concetti come un guanto e si eleva senza sforzo al simbolo; la forma è chiara, italiana; classica al pari della sostanza.

Ed è quì l'innovazione, quì la forza di propulsione che condurrà il Gotta fuori dalla trita via delle costruzioni frammentarie ed esteriori, consideranti la realtà come una serie di casi staccati e differenti l'uno dall'altro. E' evidente nella commedia di lui lo studio di sviluppare la propria umanità interiore, di attingere la conoscenza di quelle leggi eterne che ci reggono, di fare, insomma, opera totale di spirito: e questo è bello, e questo deve essere incoraggiato con tutte le nostre forze, passando anche sopra ai difetti non lievi che inquinano la commedia, senza deturparla, tuttavia.

C. Ludovici

Ed ecco un temperamento affine sì, ma diverso: *Cesare Ludovici* (1). La sua *Donna di nessuno* ha sollevato un nugolo di discussioni appassionate; di ammiratori entusiasti, di denigratori eccessivi. E' senza dubbio la manifestazione di un ingegno originale, per volontà deliberata di uscire dal comune più, forse, che per intima natura. Si è detto che con la sua *maniera* egli abbia inteso applicare al teatro il *divisionismo* proprio alla pittura; creare cioè impressioni di tonalità varia mercè l'accumularsi di piccoli tocchi di colore, mediante il dialogo, frammentario, spezzettato, incomprensibile il più delle volte ad una semplice osservazione superficiale.

(1) Apuano, di Carrara, ha trenta anni, ed è avvocato. Esordì con *L'idiota* (1915) e fu serata burrascosa al *Diana* di Milano. Concepì e scrisse *La donna di nessuno* nella dolorosa prigionia di Theresienstadt: l'ambiente non potè rimaner estraneo all'accorato pessimismo della commedia. Ha dato poi *Tobia e la mosca* (1920) E' una delle figure più geniali della nuova scuola.

Se così è, la sua innovazione ha dei precedenti e può facilmente riattaccarsi alla moderna scuola russa, del Cekof, specialmente, e del Gorki (1). Il Ludovici ha il merito di averla ripensata ed adattata al proprio temperamento liricamente commosso. Spirito irrequieto e gonfio di cose inespresse: un dubbio: le involuzioni del suo stile e dell'idea informatrice corrispondono ad una sincera forma del suo sentire? Le sue opere venture ce lo apprenderanno.

Constatiamo intanto in questa la mancanza quasi assoluta di un nucleo centrale drammatico, di azione esteriore, di contrasti decisi. Egli pensa a torto od a ragione, che " nella vicenda quotidiana della nostra vita, sia per chi voglia vederla, una diffusa e apparente tranquilla tragicità che non si accentra mai in nuclei salienti, ma quasi ama celarsi con pudore sotto il velo delle parole più semplici e più comuni „ Per questo i suoi personaggi dicono assai meno di quello che esprimono, ed esprimono meno di quello che rivelano; creature astratte dalla vita normale, dalla consueta maniera di sentire e di intendere; frammenti, sfaccettature di un prisma che rifrangono la luce in tutti i sensi tranne in quello diretto. Affermare la loro stranezza non è ancora dir tutto. Parlano quasi ad un modo, portavoce dell'autore, ciò che disorienta il lettore o lo spettatore, obbligandoli ad un lavoro non indifferente, per sceverare l'elemento umano integrale dal simbolo entro il quale quello ha voluto avvolgerlo.

Dice Anna, la strana protagonista di questa commedia: " Noi siamo persone di una favola. E viviamo senza persuasione la nostra istoria inverosimile „.

Chi è Anna? Una donna che non ha trovato la sua strada: e quando crede di averla trovata è troppo tardi per seguirla, ed essa ha il coraggio della rinunzia. Degli uomini ai quali a diverso titolo può appartenere, il marito è per lei un estraneo, Cusano è amato inutilmente: il solo fratello avrebbe potuto averla interamente corpo e spirito, ma.... è il fratello. Ed essa resta perciò la donna di nessuno, superba e solitaria come la sfinge dei deserti.

(1) Vedi vol. I.

Raffaele Calzini. (1) è un *impressionista* anche lui, nelle sue prime manifestazioni letterarie. Egli ha inteso prima di ogni oltra cosa il colore storico, la vita dei secoli aboliti, ma in modo altamente personale e suggestivo. E' un Loti più sbrigliato e pensoso, un disegnatore dal polso sicuro e dalla mano leggera. Al mondo egli ha applicato, virilmente, la sua maschera tragica, cuocendola al gran fuoco delle sue rinuncie e dei suoi sdegni. Ha la mente lucida e i sensi svegli: sa ciò che vuole e va dove vuole. La sua cosa teatrale più succosa porta il nome di *Fedeltà.* Giuoco di luci e d'ombre or tenui, or cupe, or violente nella notte profonda di una Spagna romantica, concepita da un poeta decadente, ammalato di nostalgie ed avido di emozioni raffinate. Il *patio*, il chiaro di luna, la fiera donna sivigliana con la sua misericordia che uccide, e l'onda del Guadalquivir che scorre lenta e solenne trascinando il flutto torbido delle passioni vane: non sembra un quadro convenzionale di un vittorughiano in ritardo? Niente di tutto questo. La Spagna è un eccellente decoro perchè l'autore vi possa esporre il suo *punto di vista* sull'amore, sulla vita e su tante altre belle cose, introducendo a parlare anche *un'ombra*, che potrebbe essere benissimo la voce della nostra coscienza, il prodotto simbolico della nostra civiltà ammalata di sogni e d'ideale.

R. Calzini

Che cosa è la fedeltà per Calzini? E' la libertà. Si è fedeli in quanto si è liberi nella propria vita fisica e morale; o meglio in quanto si *crede* di esser liberi. *Soledad*, la bellissima sivigliana, tradisce il marito che l'opprime sotto la sua gelosia morbosa, col primo amante venuto; ma ripudia l'amante quando, divenuta vedova, esso cessa di rappresentare per lei il bisogno insoddisfatto di libertà che dorme in fondo ad ogni essere. Lo ripudia e per isbarazzarsi di lui lo uccide.

---

(1) Nato a Milano, errò giovanissimo pel mondo foggiando la sua natura artistica al contatto coll'ambiente cosmopolita delle città modernissime e di quelle corrose dai secoli. Esordì conuna novella d'ambiente settecentesco: *La vedova scaltra*, che è una cosa squisita per genialità di rievocazione e di psicologia Le sue novelle più recenti *La moglie di Cesare*, *L'ultima maniera di amare*. *Commediante*. *Il fratellino*, sono vibranti di modernità, fresche, ironiche, vivaci di dialogo e di concezione. Al teatro ha dato *Il laccio*, *Il debutto di don Giovanni* e *Fedeltà* (1919)

E' egoista; cinica, fredda, ma logica: è donna. Il suo gesto, così comune in fondo, acquista facilmente ai nostri occhi la portata di un simbolo perchè l'autore ha saputo conferire ai suoi personaggi la virtù sintetica della sua meditazione amara.

Di altri giovanissimi converrebbe quì far cenno se non difettasse lo spazio: di *Alfredo Vanni*, autore de *La lampada del focolare*, commedia premiata dall'ufficio di Propaganda per la guerra, e attestante nel suo autore una salda preparazione per la scena, congiunta a finezza di sentimento, di *Tomaso Smith*, un temperamento sensibile al dominio oscuro della coscienza (1), di *Rino Alessi*, che ne *Gli occhi bendati* (1916) dimostrò di saper concepire e svolgere con maestria una situazione drammatica di virile robustezza.

Fondate speranze ha altresì attirato sul suo nome *Gino Rocca* (2) mantovano.

G. Rocca

Oltre *L'inganno* e *Trame*, egli ha dettato per le scene un dramma: *Le liane*, che pur a traverso manchevolezze ed inesperienze molte, rivela una sicura tempra di commediografo ed un'anima elevata di artista.

L'argomento del suo lavoro si svolge nelle assolate piantagioni del Congo, ed un negro semi-civilizzato, a nome Oto, ne è il pernio. Oto, che con la sua laboriosità e lo sfruttamento accanito dei suoi fratelli neri ha formato la fortuna del padrone bianco, tenta impedire a costui di ritornare in patria, temendo la vendetta delle vittime da lui martirizzate, e non riuscendo nello scopo, lo uccide.

Il Rocca vorrebbe adombrare nel suo dramma un conflitto di razza, ma è troppo chiaro che la vicenda scenica segue una sua logica, indipendente al tutto

---

(1) *L'altro io* è un atto di carattere trascendentale: *L'uomo in frack* è un dramma che ha rivelato in lui il possesso di sicure qualità tecniche ed una immaginazione fosforescente. Ha profuso altresì uno spirito caustico in riviste e pantomine applaudite. Al teatro romano ha dato, anche, produzioni non scevre di pregi, quali *Fiamme ar vento*, *Affaccete Nunziata*, *L'urtima bullata*

(2) Nato nel 1891 da famiglia veneta. Esordì alle scene con « Sol sui veri » un lavoro in veneziano, scritto per Ferruccio Benini. Seguì l'università di Torino ma si dedicò al giornalismo. La guerra lo trovò critico drammatico al *Popolo d'Italia*. Il suo romanzo *L'Uragano* fu classificato uno dei migliori usciti in questi ultimi anni. Lavora, si diverte, e sorride sempre, come scrive Sabatino Lopez nella prefazione a *Trame*, otto lavori in un atto, raccolti in volume.

dal pensiero dell'autore. L'azione si svolge in una atmosfera di caldo lirismo ed ha qualche scena fortemente disegnata: se essa non convince del tutto il lettore o lo spettatore, essa attesta nel Rocca una lodevole predisposizione ad agitare idee nuove ed a battere vie non calpestate.

Un altro giovanissimo è *Piero Ottolini* Affida il suo nome a *Il giudice*, un dramma serrato e non privo di efficacia, se bene non si distacchi dalla consueta formula del teatro di situazioni. Un generale è costretto a giudicare il marito di colei che è sua propria amante e che abbandonò la trincea per accertare i suoi sospetti intorno alla fedeltà della sua donna.

È ancor poco per un giudizio fondato.

Non può essere trascurato *Giuseppe Zucca*, novelliere e pubblicista di chiara fama, il quale sebbene abbia dato alle scene un solo atto: *Alto Isonzo* (1915), vi ha dimostrato il possesso di così perspicue doti teatrali, da fare ben presagire della sua carriera. È natura portata spontaneamente all'ironia sentimentale.

C) Dalla commedia ironico-sentimentale alla parabola, al grottesco, all'avventura colorata: A. Varaldo — A. Fraccaroli — G. Adami — G. Camasio e N. Oxilia — G. Civinini ecc. — L. Chiarelli — L. Pirandello — Rosso di S. Secondo — L. Antonelli — E. Cavacchioli — C. Veneziani — E. Serretta ecc. ecc.

Data la babelica confusione dei generi che si é istaurata — Dio piacendo — nella repubblica letteraria, potrebbe sembrare un paradosso, di quelli familiari all'amico Pirandello, l'andar ricercando le caratteristiche speciali e l'evoluzione di una tendenza o movimento che dir si voglia, le sue origini prossime o remote, le sue finalità più o meno palesi.

Ma poichè ci è pur forza veder un po' chiaro in questo guazzabuglio di elementi disparati in piena formazione, ci studieremo di raggruppare e distinguere alla meglio l'irrequieta torma, traendo partito dai caratteri esteriori comuni: principale fra questi l'uso dell'ironia, del sarcasmo come strumento di giudiziò, e la forma più o meno comica, intesa questa nel senso classico molieriano della parola.

I recentissimi creatori di componimenti bizzarri: dalla parabola al grottesco, all'avventura colorata, si trovarono, per dir così, il campo preparato da una fioritura di commedie, di carattere leggero, oscillanti fra la satira ed il sentimento, derivazione non confessata ma altrettanto schietta dalle audacie paradossali dei Bernard, dei Guitry: quando non si trattava del latte e miele dei Gavault e dei de Croisset.

La cosa era abbastanza nuova, in qnanto che nel teatro italiano era sempre mancata la commedia *di spirito.*

Non è che - a quanto osserva felicemente Cesare Levi (1) — nel nostro repertorio difettassero assolutamente opere comiche: dal Machiavelli al Gallina vi saranno centinaia di produzioni piene di festevolezza, di vivacità, di *vis comica*: ma fra queste non

---

1) Vedi un pregevole studio su *Il teatro comico francese in Italia* pubblicato nella *Rivista Teatrale italiana* Anno 1901, fasc. 8 Aprile.

se ne troverebbero forse cinquanta, che abbiamo di fine ultimo la comicità. Tutte le altre non sono che indirettamente *comiche*. Perchè negli autori nostri una così scarsa dose di gaiezza, una così profonda musoneria nel considerare la vita, anche nelle sue manifestazioni più superficiali? Noi riteniamo che ciò non si debba attribuire tanto ad una spiccata propensione dell'ingegno italiano quanto ad una deficienza di preparazione intellettuale e tecnica dei nostri scrittori. Nell'arte italiana ha imperato fino a poco tempo fa il *dilettantismo*, inteso questo come mancanza di tradizioni, borghesismo, confusione di concetti, incertezza di movimenti.

Ora invece, nulla più del teatro comico esige una salda tradizione spirituale, una cultura tecnica, una larghezza di vedute, ed una signorilità di forma.

Base della comicità è lo spirito, e lo spirito è sempre superiorità. Una riprova di quanto affermiamo sta nel fatto che, allorquando le condizioni di vita e di intellettualità del nostro paese hanno preso a battere sul ritmo delle nazioni spiritualmente più evolute, da ogni parte, direi quasi, abbiamo registrato affermazioni geniali e sicure di temperamenti comici o paradossali.

Altra riprova: la quasi totalità di questi autori nuovissimi esce dalle file del giornalismo: il Bracco, un iniziatore del genere era pubblicista; giornalisti sono od erano l'Adami, il Fraccaroli, il Varaldo, il De Frenzi, l'Oxilia.... Il Cavacchioli, l'Antonelli.... E chi potrebbe contestarci che il giornalismo, non abbia oggi quasi il monopolio delle idee più brillanti e più argute, se bene più superficiali?

Discorriamone un poco, adunque, di costoro, che hanno appreso dai loro antesignani, venuti su in pieno realismo, l'arte di ridere e di sorridere, piegandola a tutte le capricciosità del loro temperamento più o meno balzano e materiato di cultura europea.

Un filosofo umorista: *Alessandro Varaldo*. (1) Corron circa dieci anni da quanto dettò la sua *Altalena*, che sorprese allora per la sua novità, la sua bizzarria, la sua paradossalità ardita;

A. Varaldo

(1) Pubblicista di valore e critico drammatico a Genova. I suoi romanzi, le sue novelle sono tra i più apprezzati dal pubblico per il loro bizzarro spirito di originalità. Fra i suoi lavori teatrali, oltre quelli so-

frutto di un temperamento smanioso di battere vie non calpestate.

Che cosa è *L'Altalena*? E' l'inganno matrimoniale per cui sposo e sposa recano nel loro connubio elementi radicalmente contradditori: sposano gli uomini per uscire dal mondo, del quale sono stanchi; sposano le donne per entrare nel mondo, del quale sono avide.

Ma lo scopo intimo della commedia è perduto di vista dal Varaldo per correr dietro alle vicende di *Ugo*, il suo personaggio principale: un cameriere, ma un cameriere unico più che raro: laureato in filosofia e filosofo della vita; un uomo superiore che trova il *servire* sotto una livrea preferibile a tante altre servitù meno confessate e che gode, nella sua superiorità mentale, di dirigere a sua guisa, quella massa di marionette che costituisce la società mondana dei suoi padroni. Egli, senza parere, combina e scombina matrimoni, crea e distrugge illusioni, e quando vede che la commedia da lui inscenata minaccerebbe di porre a repentaglio quello che a lui sta più a cuore, la propria tranquillità; egli dilegua, imponderabile, inafferrabile come un simbolo, aspetto fuggevole della ironica sfinge che sembra guidare dall'alto la confusa mischia delle umane vicende.

Non pretendiamo di analizzàre *L'altalena*, tanto meno di segnalare i suoi difetti: ci basti soltanto di aver rilevato l'originalità sua, che non è soltanto di fattura, ma anche di sostanza, di concezione, di tecnica. Il medesimo sistema, non è riescito al Varaldo nel lavoro successivo: *Il medico delle anime*, un misto di elementi fantastici, cervellotici e realistici, non bene amalgamati e troppo asserviti alla figura del protagonista, un Cagliostro redivivo e, *mutatis mutandis*, copia peggiorata dell'ineffabile *Ugo* de *L'altalena*.

Ma da un ingegno, quale è il Varaldo, il nostro teatro ha non poco da attendere.

---

pra considerati, notiamo *L'amante del sole* 1911) *Appassionatamente* (1918) *Mio zio il diavolo* (1919) *Il marito innamorato* (1920 i quali tuttavia sono ben lungi dall'avere il valore de *L'altalena*, specie *Appassionatamente*, un cibreo di motivi romantico-patriottici mal combinato.

A. Fraccaroli

Tre buoni successi: *La dolce vita* (1912) — *La foglia di fico* (1913) *Non amarmi così* (1916) hanno divulgata la fama di *Arnaldo Fraccaroli* come autore comico.

Tal quale appariva nei suoi articoli vivaci e scintillanti del *Corriere della sera*, egli è rimasto nel teatro: uno spirito cioè francamente ilare, foderato di quell'ottimismo mondano che non è altro, in fondo, se non pessimismo mascherato; perennemente oscillante tra l'ingenuo ed il paradossale: la forma messa di moda (c'é bisogno di dirlo?) dai nostri intimi amici d'oltralpe, ma ripresa, sviluppata. adattata ai gusti italiani, mercè l'aggiunta di un certo sapore casalingo: *pòt-au-feu*, che non guasta, anzi. Dobbiamo aggiungere che tutto ciò è un po' superficiale. convenzionale, frivolo? Sì, ma piace. Guardate *La foglia del fico*. Non c'è intreccio: non c'è — si può dire — nulla; tranne un dialogo allegro, capriccioso, a volte spumeggiante come un bicchiere di *champagne*, a volte teneramente sentimentale: ma come fare il viso arcigno ad una commediola così garbata, così innocente, così giovanile che non vi dà tempo di annoiarvi; anzi vi fa sembrar troppo brevi i tre atti congegnati dall'autore?

Quella piccola *Luciana*, ragazzina emancipata e impertinente, che innamorata di *Roberto Doriana*, scapolo impenitente e convinto, riesce a farsi sposare, non a due, ma a quattro mani, noi l'abbiamo incontrata tante volte, nei vari *Asini di Buridano*, ne *Le monelle*, nei *Demonietti*, ne *Le piccole cioccolattaie*: è la figura, ormai stereotipata, della signorina moderna. Ma il Fraccaroli non pretende creare dei tipi e porre delle situazioni nuove. Dio guardi dovessimo considerare a questa stregua: *Non amarmi così*, questo grazioso gingillo si infrangerebbe come un ninnolo di vetro. Un marito che dopo aver trovato seccanti le esuberanze amorose della propria metà, finisce col trovarle preferibili alle sue infedeltà....: ma ne son piene le cronache della scena.... A dirla fra noi, il Fraccaroli, potrebbe e dovrebbe mettere il suo ingegno e la sua molta perizia del palcoscenico a servizio di qualche idea più succosa.

Un giovine che ha saputo tenere una giusta via tra i gusti un po' banali del pubblico e le esigenze

dell'arte, è *Giuseppe Adami*. veronese (1). *La capanna e il tuo cuore* (1913) e *I capelli bianchi* (1915), l'hanno levato di colpo alla fama di uno fra i più garbati e migliori nostri autori di teatro. Il genere che l'Adami coltiva, è pur sempre quello della commedia ora ironica, ora scherzosa, ora sentimentale, tutta piccole impressioni, tutta sfumature.

G. Adami

Ma l'Adami ne solleva il tono con l'applicazione misurata di alcune sue note personali: una tenerezza mesta e dolce, tutta soffusa di malinconia, un ottimismo sereno fatto di sorrisi, entro i quali tremola qualche lacrima. Lo stile di questo scrittore è tutta una carezza, un frusciar molle di sete, un variar languido di toni: nulla in esso di astruso, nessuna concezione ardita od originale dell'esistenza; le figure che passano nel volubile specchio della sua fantasia sono delicate farfalle, cui un lieve atteggiamento del volto, una mossetta graziosa, una piroetta garbata, tengono luogo d'anima e di carattere. Un critico le ha paragonate a quelle pianticelle sterilizzate offerte in vasetti eleganti, che pur conservando una apparenza di colore e di freschezza, sono intimamente aride e fragili, senza respiro e senza profumo.

Tutto ciò non deve far disconoscere i pregi grandi e sicuri che sono ne *I capelli bianchi*.

C'è in questa commedia una intenzione che va al di là del valore stesso dell'opera: uno spunto ed una chiusa che non esitiamo a chiamare magistrali. Quel felice tentativo di lenta conquista fatta da una moglie sul marito più giovine di lei, con quell'ostacolo dei fili d'argento che sentiamo mutarsi a poco a poco in un irresistibile vincolo di simpatia e d'affezione, è di una tale levatura poetica, e dinota nell'Adami un così sicuro intuito delle anime da farci concepire le più lusinghiere speranze pel suo avvenire.

Confesso di non avere altrettanto gustato *Pioggia d'oro* (1919) che pure passa per uno dei successi del

---

(1) Giornalista, librettista, autore drammatico, non più giovanissimo, ma fresco di ingegno e di movenze. La sua prima commedia è del 1903. *I fioi de Goldoni*. Al teatro Veneziano ha dato *Bezi e basi* (con Fraccaroli) *El paese de l'amor*. Al teatro italiano, oltre i lavori presi in esame: *Pierrot innamorato*, una piccola e dolente nota di poesia dolcissima, e *Tacito*, che non è piaciuto. La sua vera maniera è un po' tenera e dolciastra, sospirosa e romantica, ma sempre cara alle platee

giorno, e nella quale l'autore ha preteso di compiere la satira degli arricchiti di guerra: argomento quanto mai arduo, che l'Adami ha veduto in modo troppo superficiale, non riuscendo neppure ad una efficace caricatura del soggetto.

Quel Combi, protagonista della commedia, non ha davvero le caratteristiche necessarie a far di lui un tipo destinato a rimanere: sbiadite sono le figure che lo circondano, povera la favola scenica ed intessuta dei soliti motivi convenzionali.

Abbiamo l'impressione che l'Adami, facendo violenza alla sua natura delicata ed idillica si sia messo su di una falsa strada e formuliamo voti ch'egli ritorni con rinnovato successo al *genere* nel quale egli a buon diritto eccelle.

Nel campo della commedia gaia sentimentale ha riscosso fama straordinaria un lavoro di due giovani scrittori immaturamente scomparsi: *S. Camasio e N. Oxilia.*

Addio Giovinezza! è una cosa graziosa, teatralmente indovinata, pur nel suo carattere di frivolità leggera. Essa deve tuttavia tre quarti del suo successo all'ambiente studentesco che ritrae dal vivo ed a quel fondo di rimpianto che tutti serbiamo nel cuore per le ore dolci e spensierate della nostra adolescenza. Furono questi i motivi che valsero tante simpatie alla tedesca *Heidelberga mia*! Quando i due autori volsero l'ingegno ad altri argomenti (*Zingara* ecc.) essi non ritrovarono più, infatti, il medesimo consenso.

Un trasfuga dal teatro — ma questi, per buona sorte, vivo e verde, è *Guelfo Civinini*, giornalista esperto, squisito artefice di versi. Egli ha dato alla scena fra il 1907 e il 1910 tre o quattro drammi in un atto o due ciascuno: *Il signor Dabbene* — *La casa riconsacrata* — *Notturno* — *Bamboletta*, e una commedia in tre atti *La Regina*. Tutti attestano in lui uno spirito originale, mordace, inquieto. Poeta dell'ironia sentimentale, fu battezzato felicemente da un critico: ed infatti il Civinini sotto la maschera ironica della osservazione naturalisticamente spietata, cela il sorriso accorato e la lacrima dell'uomo sensibile che non vorrebbe credere a tanta irrimediabile bruttura dell'umana specie. Per questo le sue amare constatazioni, degne a tratti della penna

G. Civinini

di un Mirbeau, lasciano in noi l'impressione di un dolore chiuso ed incomunicabile che ci avvicina a lui in ispirito. I suoi tristi eroi ci appaiono allora più disgraziati che colpevoli. Quel signor Dabbene, impiegato borghesemente modello, che, potendolo, non salva dal tracollo il superiore al cui posto egli aspira; quella *onesta* famiglia confinante con una casa di tolleranza, così ripiena a sua volta di turpitudini nascoste, quella cortigiana dal cuore tenero, che largisce ai suoi compaesani buona parte dei suoi guadagni.... professionali...: con la schematicità un pò voluta dei loro contrasti accusano nettamente la loro derivazione dal teatro verista, ma tutta soffusa da un sentimentalismo che ne tempera l'asprezza brutale.

E' un vero peccato che una tempra siffatta di scrittore siasi sviata dal teatro. Ma non è detta l'ultima parola.

Gino Calza Bini si é fatto notare per uno spirito paradossale beffardo tutto suo personale in alcuni lavori abbastanza riusciti: *Quando gli altri dormono* – *Mia moglie si è fidanzata* (1913). *Il più forte destino* (1914) Da alcuni anni il brioso scrittore è assente dalla scena.

Non sono mancate altre sporadiche manifestazioni nel campo della commedia satirica, o semplicemente giocosa: *Giulio De Frenzi* (1) e *C. Pozzi Bellini* (2) dettarono *I saturnali* (1910) commedia elegante e spiritosa: *Amerigo Guasti*, l'artista celebrato, dette alla scena un *Violinista*, *Tre atti* ed altri.
lavori garbati e dalla comicità fine: *Ugo Farulli*, un altro signore del palcoscenico, ha corso l'Italia con le sue briose *Signorine della villa accanto*.

Ossyp Féline è lo pseudonimo di un giovane scrittore russo il quale in *Per la posta*, scritto per le nostre scene, ha palesato una geniale tempra di ironista. La figura centrale del lavoro é una curiosa figura di ladro sentimentale e umanitario, quale poteva concepirla uno scettico dal cuore gonfio di tenerezza. Due altri lavori di prossima rappresentazione: *Tramontana* e *I paladini della signora in nero* potranno darci

(1) É autore anche de *L'ultima istitutrice* e di *Il matrimonio di Casanova* (con U. Ojetti).
(2) Autore di *Steeple-chase*.

la misura esatta del suo ingegno bizzarro. Ed accenneremo anche ad *Amelia Guglielminetti* che canta in versi di un romanticismo virile ed esaltato la passione. Il suo *Baro dell'amore* è commedia di una ironia amara e persuasiva. *Nei e Celisbei* sono una fine commedia fantastica in un atto, *L'amante lontano* ha una concezione lirica più che drammatica.

* * *

Le manifestazioni, diremo così, scapigliate nel teatro italiano risalgono al primo tempo di guerra o giù di lì. Dicono che il primo " grottesco „ sia quello di Luigi Chiarelli, intitolato *La maschera e il volto.* Altri ricordano una *Campana d'argento* di Enrico Cavacchioli, che dette pochi suoni e rauchi alcun tempo prima.

Ma io penso che Luigi Pirandello non abbia aspettato la voga di questi componimenti per concepire le sue " parabole „ i suoi " paradossi scenici „ così connaturati alla sua maniera di novelliere e romanzatore. Dipoi, la ricerca del nuovo, dell'immaginoso, ha fatto spuntare d'ogni parte come funghi gli autori di fiabe, confessioni, visioni, avventure colorate, epiloghi. Si può dire che per quattro anni il nostro teatro ne abbia fatto pasto esclusivo, stancando la pazienza dei pubblici più longanimi. Ora la moda accenna di già a declinare. Lo stesso Chiarelli in *Chimere*, manifesta un ritorno ad una forma di teatro meglio sincera ed equilibrata. Egli è, in fondo, il più onesto di codesti scrittori e potrebbe aspirare alla taccia di " padre incorrotto di corrotti figli „. Anzitutto la sua maschera è il volto „ è perfettamente logica e chiara nella ideazione e nello svolgimento, e si discosta dal genere tradizionale soltanto nella bizzarria del caso toccato al suo protagonista e nelle illazioni di carattere beffardo che ne trae il poeta. In secondo luogo essa, come tutte le opere tipo, beneficia del pregio della originalità; quella che difetta invece in buona parte degli imitatori, preoccupati di ottenere il *nuovo* ad ogni costo e con ogni mezzo, a spese quasi sempre dell'essenza drammatica del lavoro (1).

---

(1) Silvio D'Amico nel suo magnifico saggio su « I grotteschi » (*Il teatro dei fantocci* — Vallecchi — Firenze 1920) scrive giustamente

E poi andiamoci piano con questa *originalità!* È ormai divenuto un luogo comune citare lo Shaw come il modello da cui costoro appresero le audacie tecniche e di pensiero delle quali fanno pompa, lo spirito mordace uso a prendersi giuoco di tutto e di tutti a cominciare da sè stesso. Senonchè, come giudiziosamente afferma un critico (1), tra Shaw e i nostri commediografi c'è questa differenza: che il primo è sempre interessante e non è mai banale, e che i secondi sono precisamente il contrario.

Quanto al povero Gozzi, autore ai suoi tempi, di fiabe fantastiche ed applaudite, nessuno ci pensa, come non si pensa a Maeterlinck ed a Andreief, due colossi del teatro simbolico, nutriti però di pensiero e di poesia.

Quale è il pensiero di Luigi Chiarelli nel suo famosissimo grottesco? Un marito, scoprendo l'adulterio della moglie e non avendo il coraggio di ucciderla, la spedisce all'estero come un pacco postale, facendo credere a tutti di averla uccisa e gettata nel lago. Così egli si mette in pace col suo timore di apparire ridicolo e colla sua pietà d'amante tuttora desta ed operante.

L. Chiarelli

Il bello viene quando assolto in giudizio, la moglie torna a lui viva e verde, mentre il cadavere di una donna qualsiasi ripescato nel lago, viene riconosciuto come quello dell'uccisa. Ognuno vede quale risorsa di partiti comici e sarcastici si sia procurato l'autore con la sua trovata veramente ingegnosa: quale fonte di improvvise *vedute* sul di sotto della nostra umanità meschina, dibattentesi in un perpetuo contrasto tra le esigenze della facciata e quelle del proprio intimo spirito.

Ma siamo noi ben certi che l'artificio escogitato dal Chiarelli risponda ad una necessità del suo spirito satirico? A giudicarne dalla disinvoltura con la quale egli si disimpegna dal groviglio, sembra che gli

---

« Per noi questo teatro grottesco è fenomeno d'arte in decomposizione, di una società e d'un mondo in decomposizione. I nuovi commediografi non sanno più credere alle proprie creature; non riescono a vederle, a crearle, se non attraverso certi loro arbitrari preconcetti tecnici. » E considera *La maschera il volto*, come l'unica cosa vitale di questo teatro, all'infuori delle opere di Pirandello; quella *Maschera*, che non è poi un grottesco.

(1) *Lorenzo Gigli: Teatro d'eccezione* ne L'epoca 27 Dicembre 1919

si sia ben più preoccupato della vicenda esteriore che non dell'anima dei suoi personaggi : e tutto lo scalpore menato intorno ai reconditi sensi filosofici del suo grottesco, deve averlo da principio abbastanza sorpreso. Se mai, la sua commedia è un aspetto non banale nè profondo della nostra umana debolezza, che ci rende inetti alla vita: resa per mezzo di un felice contrasto tra gli elementi nei quali essa si suole sdoppiare. Con i successivi lavori Chiarelli ha perduto un po' di vista il suo pioposfto.

La scala di seta (1917) è un altro quadro completo della odierna corruzione mondana, in cui la smodata ingordigia degli appetiti, lo sfacciato cinismo. lo spirito anarchico di ribellione sociale appaiono in tutta la loro rivoltante miseria pur sotto le vernici eleganti della convenienza esteriore.

Ma l'azione vi si frastaglia in tante piccole derivazioni, si sperde dietro una quantità di personaggi, quasi a seguire il profondo rimescolamento che è indice di quest'epoca torbida. Più ancora che nella *Maschera*, la dimostrazione del pensiero dell'autore è affidata a gruppi di individui, di azioni e di episodi; brilla enimmatica e lucida in una miriade di paradossi beffardi, convergendo però in modo sicuro verso la conclusione: amara e pessimistica anch'essa e tale da disilluderci intorno ai propositi moralizzanti della nuovissima scuola.

La tendenza verso questa forma di teatro collettivo, che trova esempi insigni in *Paraître* e nei lavori di Fabre, si accentua ancor più ne *Le lacrime e le stelle* (1918). ove almeno un palpito di fede e di rinnovamento viene ad increspare la morta gora dalle acque livide: qui uomini e donne avvolti nel brago delle seduzioni malfide, dei tradimenti e delle brutture sensuali, sentono passare su loro ed in loro il grande fremito vivificatore della guerra, assurgono ad una concezione della vita tale da allargare i confini delle loro piccole anime. Il sentimento è colto con varietà di sfumature e di toni nelle diverse coppie osservate; sebbene noi sulla scena non ne vediamo altro che gli effetti. Notiamo, però, per contro, uno squilibrio assai accentuato tra l'elemento comico e quello drammatico. L'autore non è riuscito a comporre nella sua visione artistica i frammenti dei quali

si è servito per elaborare il suo soggetto. Ne deriva un senso di freddo e di vuoto. È tuttavia significativo che il Chiarelli, messo da parte lo stillicidio dei concettini ironici, che gli erano valsi la qualifica di caposcuola del grottesco, vada inoltrandosi a gran passi nel tempio dell'arte più grande ed umana. In *Chimere* c'è un vero dramma umano, sentito, che l'autore si forza di deformare attraverso il paradosso, non riuscendovi che in parte. Gli è che questo ufficio di deformazione, è affidato al consueto comodo personaggio di dumasiana memoria, mentre i protagonisti se ne vanno per loro conto. L'ironia, insomma, non è nelle cose; ma nell'intenzione dell'autore, che vuole ad ogni costo farcele apparire in un determinato modo.

Non ci soffermiamo su *La morte degli amanti* (1912) in cui il Chiarelli volendo ritornare alle fonti del grottesco più vero e maggiore, fa addirittura falsa strada, e non riesce nemmeno a far passare quel che pur c'è di buono nei suoi tre atti.

* * *

L. Pirandello

Un bel giorno — or non è molto — Luigi Pirandello (1) deve aver sentito prepotente il bisogno di trasportare sulla scena i paradossi brillanti e le analisi di strani casi psicologici che formavano la caratteristica della sua arte di novelliere e di romanzatore celebrato. Niente di più plausibile, dal momento che un grande innovatore, quale G. B. Shaw, aveva dimostrato la possibilità di dare veste scenica consistente ai capricci più sofisticamente bizzarri della sua fantasia di acrobata del pensiero: prendendo a scapaccioni il buon senso comune, nella forma almeno universalmente accettata, e tentando di sostituire al *punto di vista* della morale e del ragionamento ordinario, un punto di vista tutto suo particolare ed arbitrario.

Quattro o cinque anni appena, sono bastati al prolifico scrittore nostro per riguadagnare il tempo perduto e mettere al mondo una dozzina di commedie; un intero teatro, insomma, che dopo essersi guada-

(1) Vedi Vol. I.

gnato non senza fatica il suo posto al sole, vive ora magnificamente di vita propria; discusso, malmenato se volete, ma rispettato, accettato anche dai più codini, sì da farsi l'esponente di una vera e propria tendenza drammatica e da guadagnare al suo autore il nome ambito di caposcuola (1).

Il *fenomeno* Pirandello, come sarebbe almeno prudente chiamarlo, non ha tuttavia in comune con quello del suo predecessore inglese, se non il punto di partenza. L'autore di *Così è, se vi pare*, procede per via sua, con metodo proprio, ed arriva a conclusioni ben diverse dall'altro.

Egli è prima d'ogni altra cosa uno scrittore di razza dotato di un suo temperamento originale; è in secondo luogo, ed intende rimanere, un latino, alieno cioè da propositi nettamente moralizzatori o di riforma del corpo sociale. Io non vedo nel Pirandello l'intento, che è palese nello Shaw, di influire mediante la critica sul principio informatore delle istituzioni e dei fatti umani. Meno rivoluzionario, ma anche meno vasto spiritualmente, il teatro di Pirandello prospetta problemi morali psicologici umani di eccezione, cercando, per quanto è in suo potere, di farci rientrare dentro la vita normale; ma questa il più delle volte recalcitra e si rifiuta ad essere costretta in formule anodine, paradossi brillanti e sofismi eleganti; di quì la necessità di non concludere affatto o di concludere in un senso arbitrario, ciò che è peggio ancora per l'arte e per la logica.

La logica: ecco un elemento che nella maniera artistica di questo terribile umorista fa la parte del leone. a spese, generalmente, del sentimento e della poesia. Si può anzi dire che, come altri esprime una visione idealistica, altri una visione ironica, Pirandello esprime una visione *logica* della vita; epperò si rimprovera tanto allo scrittore lo schematismo ri-

---

(1) *Se non così*, *Pensaci Giacomino! Così è, se vi pare, Il piacere dell'onestà, Il giooo delle parti. Ma non è una cosa seria, L'innesto, L'uomo, la bestia e la virtù, Tutto per bene, Come prima, meglio di prima, La signora Morli una e due.*

Da consultare: *A. Fratelli*: *Il teatro di L. P.* nel *Messaggero della Domenica* 20 Ottobre 1918. *M. Praga Cronache Teatrali* 1919 — Milano, Treves. *S. d'Amico*: *I Grotteschi* in *Il teatro dei fantocci* op. cit. *M. L. Chimenz Il teatro di L. P.* in Nuova Ant. febbraio 1921 — *A. Tilgher L. P.* in *Voci del Tempo* — Roma, Libreria di scienze e lettere, 1921.

gido che informa personaggi e vicende delle sue commedie e fa simili queste a costruzioni geometriche senz'anima, almeno apparente.

È certo che l'uso, anzi l'abuso di un raziocinio rigoroso conduce bene spesso l'autore a darci la sola maschera esteriore, quasi sempre grottesca, dei suoi personaggi, ma è altresì certo che un tale impiego è conseguenza ineluttabile delle premesse cui il drammaturgo si affida. La dimostrazione di fatti e teorie, come quelli prediletti dal Pirandello, così estranei alla vita comune, non potrebbe sostenersi se non con l'uso di una dialettica serrata e rigorosa, la quale tolga al lettore o all'ascoltatore — almeno immediatamente — la facoltà di tentare dei confronti con la normale maniera di agire e di pensare e contribuisca così a creare quella atmosfera di irrealtà paradossale e simbolica nella quale i personaggi si muovono a loro bell'agio, quasi che fossero in casa propria.

Ma se noi, a mente fredda, ci attentiamo a trasportare in un campo di esperienza pratica i sillogismi variopinti dei quali si è servito l'autore per colpire la nostra fantasia, ci accorgiamo subito di un'enorme stonatura, pari a quella che noteremmo se una negra di Mozambico ci si presentasse vestita all'ultima moda europea.

Stonatura — ci ammonirebbe lo stesso Pirandello — soltanto apparente; perchè non v'ha alcuna ragione *sostanziale* che impedisca ad una donna di colore di vestir panni civili. Il difetto di visuale risiede soltanto nel nostro modo particolare a ciascuno di noi di considerare le cose, epperò lo scrittore si affanna a dimostrarci quanto siamo in errore quando pretendiamo di avere, ciascuno per proprio conto, il monopolio della verità.

La verità *vera* non esiste: o meglio esistono tante verità per quanti sono i cervelli pensanti: se questo non è scetticismo di quello buono o pirronismo che sia, vogliamo farci lapidare.

Ad un punto siffatto di negazione amara, di pessimismo esclusivo, che uccide in sul nascere ogni germe di sentimento e le stesse lacrime trasforma in materia di riso, l'autore non è giunto senza un aspro

travaglio interiore del quale le opere sue precedenti potrebbero offrirci agevolmente le tappe.

Dopo aver lungamente sperato nella virtù, nell'onestà, nella amicizia e nel loro avvento futuro, l'autore di *Fu Mattia Pascal* deve essersi dolorosamente convinto come gli uomini continueranno sempre a camminare per la loro strada e quelle certe cose che rispondono a quei nomi rimarranno pur sempre delle entità astratte, concezioni arbitrarie e variabili da luogo a luogo, da individuo a individuo. Ciascuno *crede* di essere virtuoso, onesto, fedele a modo suo: di ragionare con logica, di essere nel vero insomma. E guai se fosse altrimenti: che tutti quanti respiriamo siamo assetati, insomma, di moralità, e se non avessimo la coscienza di agire per il meglio, non potremmo vivere.

Erra quindi — a nostro modo di vedere — chi vuol rintracciare nell'opera del Pirandello i lineamenti di una particolare filosofia della vita; un concetto dei fenomeni umani da contrapporre a tutti gli altri.

Credo ch'egli si indignerebbe se gli si venisse a dire che la *vera onestà* debba esser quella di Baldovino, o la *vera morale* quella del professor Toti, dal momento ch'egli non intese fissare se non la onestà o la morale propria ai due signori che portano quei nomi.

Che codeste egregie persone, come tutti, del resto, i protagonisti delle sue commedie, sieno esseri diversi dal comune, contraffatti; di quelli che se li incontriamo nella vita diamo loro il nome di pazzi, non significa già che il Pirandello tenga per pazzi noi e loro per saggi. Bisogna intendere le creazioni del feroce dileggiatore nel campo delle loro possibilità ideali; della caricatura, del grottesco: come tali esse ci offrono il più superbo quadro delle alterazioni psicologiche del tempo presente che sia uscito dal pennello di un artista da Callot in poi.

Umorismo? Ma niente affatto. Sarcasmo, ironia beffarda, se volete; con un substrato oscuro di dramma che vi tiene sospesi e perplessi. In nessuno scrittore moderno l'elemento tragicomico ha altrettanta profondità.

Quando egli in *Se non così*, pone i suoi tre anta-

gonisti nella tremenda stretta di dover compiere ciascuno un sacrificio superiore alle proprie forze, è ben convinto che ciascuno dei tre à ragione a modo suo, e che la soluzione da lui prescelta non è nè la più umana, ne la più logica, nè la più artistica, nè la più morale; bensì una qualsiasi delle soluzioni che potevano presentarsi indifferentemente nella vita.

Ricordate? Leonardo Arcieri ha avuto da una amante, Elena, quella bambina che la moglie Livia sterile, non potrà mai dargli. E Livia si convince che dove sono i figli, là è la casa e ch'egli non potrà riavere suo marito, se non a condizione ch'egli porti la figlia con sè. Per questo la disputa alla madre, in un atto magnifico per drammaticità e sobrietà di linea, e riesce nell'intento, non già perchè ella *abbia ragione*, soltanto lei, bensì perchè momentaneamente è la più forte. Tanto è vero che alla rappresentazione il lavoro è stato ribattezzato *La ragione degli altri.*

Che un siffatto scioglimento sia brutale e poco verisimile siam disposti ad ammettere: ma Dio ne guardi dovessimo a questa stregua considerare il teatro di Pirandello, non se ne salverebbe neppure una scena.

Abbiamo veduto come in questo lavoro il pernio dell'azione sia costituito dal fanciullo, precisamente come in *Pensaci Giacomino*, un'altra commedia che sbalordì per la bizzaria dello spunto, e più che altro del carattere attribuito al suo protagonista.

Il professor Toti è un vecchio buon diavolo, il quale pur di avere negli ultimi anni di vita chi abbia cura di lui, non esita a dare il suo nome ad una ragazza, la quale porta nel grembo le conseguenze dei segreti amplessi col suo coetaneo Giacomino. *Ménage* nuovo stile, nel quale il marito non si cura del ridicolo, tutto invasato dalla buona azione che compie. La sua longanimità arriva al punto da prendersi cura del bambino come se fosse il suo: e quando quello scapestrato di Giacomino accenna a non volerne più sapere della madre e del ragazzo ed a formarsi una famiglia legale, il buon professore tanto fa da commuoverlo e da convincerlo a reintegrare il domicilio.... illegale. Tutto ciò è bene, inteso, ipote-

tico, assurdo; ma, ripetiamolo, non ha valore se non per le possibilità teoriche che esprime.

Quel professor Toti è graziosissimo. Il Pirandello si adopera a sdoppiare negli individui l'abito professionale, di casta diremo così, convenzionale, dalla nuda essenza genuina dell'uomo in quanto uomo; e dal contrasto fra queste due forze che agiscono in senso contrario fa scaturire la sorgente del comico, o del drammatico a seconda dei casi.

Si è perciò che entrambi questi termini si alternano ai nostri occhi senza discontinuità, epperò non sappiamo bene spesso, dove finisca la risata e cominci la lacrima.

Quanto alle idee, piuttosto.... rivoluzionarie, professate dal Pirandello in fatto di morale, abbiamo già osservato come esse siano proprie ad altri scrittori, quali l'Hermant ad esempio; onde può dirsi che si trovino dell'aria.

Aggiungeremo anzi, che nell'autore de *I transatlantici* la bonomia dei mariti va assai al di là di quella prestata ai suoi protagonisti dello scrittore siciliano.

Che cosa rappresenta in fatto di ardimento, la morale di Baldovino in *Il piacere dell'onestà*, dell'uomo cioè che si acconcia anch'egli a sposare una ragazza per coprire il fallo commesso da un uomo che non può riparare; di fronte alle audacie psicologiche di mariti di nome e di fatto, i quali si erigono protettori delle loro mogli nelle loro scappate extraconiugali? Baldovino, legittima almeno la sua condotta con un principio rigoroso di coerenza e di onestà, che non fa una grinza.

In sostanza ed anche tenuto conto della morale comune — la cattiva azione non la compie lui, bensì i colpevoli del fallo ch'egli è chiamato a riparare. Il giudizio del mondo? Ma esso è uno spauracchio che non tange gli eroi del Pirandello, forti della loro perfetta integrità etica, inattaccabile al pari di un predicato Kantiano.

Tutto il contesto delle commedie che esaminiamo, non è altro se non una donchisciottesca battaglia del l'uomo che ragiona secondo i postulati assoluti della coscienza, contro questi cosidetti pregiudizi che tendono a farlo deviare dalla sua via. Dice Leone nel

Gioco delle Parti: “ Vivo in tal clima, mia cara, che posso non curarmi di niente : della morte come della vita. Figurati poi del ridicolo degli uomini e dei loro meschini giudizi „. La vittoria — quindi — è sempre assicurata al ribelle : in questo l'autore si lascia prender la mano dalla sua tesi e si diversifica dalla scuola nettamente realista, i cui eroi, combattenti accaniti anch' essi contro le convenzioni sociali, finiscono per lo più col rimanere vittime della loro audacia. Noi vediamo invece Baldovino trionfare e guadagnarsi, in conclusione, perfino il cuore di Agata, la sua consorte posticcia.

Non diversamente capiterà a Memmo, il protagōnista di *Ma non è una cosa seria*, il quale dopo aver sposato *pro forma* una donnetta senza alcuna importanza ; per impedirsi — dice lui — di commettere con chi sa quale altra la sciocchezza del matrimonio, finisce con l'innamorarsi della propria sposina posticcia ed elevarla alla funzione di consorte regolare (1).

Tanto Baldovino quanto Memmo vengono a dimostrarci come le idee che appaiono le più bizzarre, siano quelle dotate di maggior buon senso. Talvolta questo trionfo del buon senso, sia pure inteso in senso paradossale, ci appare un po' troppo stiracchiato, com'è nel caso di quella moglie de *L'innesto* la quale riesce a convincere il marito ad accogliere di buon grado nella famiglia il nascituro, fattogli da un altro, ma coltivato e partorito per lui.

Se ne volete ancora un altro esempio, prenderemo *Il gioco delle parti* che è una delle più deliziose commedie del Pirandello per felice individuazione di tipi e per la piacevolezza delle trovate sceniche, e che pure si risolve in maniera insolitamente drammatica, tanto per giustificare la tesi che *se al marito spetta la tutela onoraria della propria moglie, all'amante, quale possessore effettivo della donna, spetta quella reale di fatto.*

Un simile difetto è inevitabile quando si cammina su una lama di rasoio, come fa il Nostro, e quando ogni dimostrazione è fatta — come si dice in termine matematico — per assurdo.

(1) Un tema analogo svolge la nota commedia *Le passerelle*.

Nulla, da questo punto di vista, di meglio significativo e di scenicamente riuscito del *Così è (se vi pare)* nel quale sembrano assommarsi specialmente i pregi ed i difetti della particolare tecnica pirandelliana. Qui lo scrittore, giuocando arditamente di audacia, come un equilibrista sicuro del fatto suo, intende convincerci dell'assioma riferito in principio, secondo il quale niuno può dirsi al mondo depositario esclusivo della *verità.* Sarà pazzo il genero? sarà pazza la suocera? questo è il dilemma tormentoso che ci appassiona durante tre atti, rebus colossale, congegnato da un maestro della scena, pel quale la tecnica non ha più segreti, e che può permettersi ormai il lusso di costruire con disinvoltura una intera commedia, senza l'ombra di un *fatto* o di una *azione.* Serva questo di esempio per certi critici pedanti, i quali richiedono prima d'ogni altra cosa ad un opera di teatro un argomento. Pirandello fa a meno anche di questo. I suoi personaggi parlano — oh questo sì! — ragionano - anche troppo! — e pure riescono a tenere avvinta la nostra attenzione meglio che se facessero a coltellate. Una nuova forma di interesse scenico si profila all'orizzonte; beninteso di natura cerebrale; e tutta l'arte del Pirandello è esclusivamente cerebrale; interesse che si fonda sulle premesse eccezionali e che si affida nel dialogo per alimentare la curiosità.

Tutta la questione si riduce a vedere se l'autore riesce a dimostrare quell'assurdo ch'egli s'era proposto. Qualche cosa come lo sforzo dell'illusionista che vuol farvi vedere sulla scena la donna decapitata. È artistico, o per meglio dire, è sempre artistico tutto ciò?

Luci ed ombre, chiaroscuri e macchie profonde di colore psicologico, si alternano disposti con un virtuosismo che rasenta l'artificio, facendo sì, a volte, che dobbiamo chiederci se siamo ben svegli; se ci troviamo a teatro ovvero in una corsia di manicomio. Pure non c'è niuno che abbia le sue facoltà a posto quanto Luigi Pirandello. Se mai, invece il suo torto è di esser troppo equilibrato, troppo calcolatore, troppo arido di mente e di cuore.

Si è detto e ripetuto ch'egli non ha sentimento, tanto che, alla fine, egli si è risolto a concedere pur

qualche cosa alle esigenze dei pubblici. A ciò dobbiamo un novello orientamento della sua arte, da lui stesso definita, come *teoria dello specchio*. Noi non riusciamo a vederci quali ci vedono gli altri. Lo spettacolo delle nostre lacrime sarebbe capace d'eccitare il nostro riso, e viceversa. Ponete che ad un determinato punto della nostra strada, un incidente imprevisto ci ponga bruscamente di fronte al nostro essere reale, e che noi possiamo veder riflettuto, come in uno specchio, il concetto che gli altri hanno di noi: ecco sorgere il dramma in tutta la sua tragicità, dramma che è sempre misto di commedia, in quanto noi non possiamo difenderci in quel momento dall'essere e sembrare ridicoli.

Così in *Tutto per bene* e in *Come prima, meglio di prima*, i protagonisti rimangono schiantati dalla rivelazione brusca. Essi troveranno, sì, preferibile di tornare a vivere nella menzogna e nell'equivoco, ma lo faranno con gli occhi spaventosamente ingranditi dal dolore ed atterriti ancora *per aver visto*. Che il conflitto, qui, assuma accenti di umanità meglio sentita e dolorante è naturale e logico. Senonchè l'autore giunge a questo punto quasi sempre troppo tardi. L'eccezionalità dei casi congegnati impedisce a noi di poter ricavare un insegnamento di carattere universale, o per lo meno generale. I personaggi dei suoi ultimi drammi rimangono pur sempre delle astrazioni, degli esseri in cerca di verità morale. Essi " la praticano e la impongono: senonchè il mondo delle loro astrazioni in perfetta antitesi col mondo della pratica umana, non ha quella preminenza solenne che — per esempio — nel *Brand* di Ibsen, viene ad assumere l'idea morale e religiosa del protagonista. E ciò perchè i personaggi di Pirandello, in parte tolti dalla provincia e dalla campagna, hanno una piccola configurazione spirituale, e messi a confronto con l'idea spariscono „ (1).

Qui invero ci troviamo di fronte al difetto fondamentale di tutta la sua opera: quel senso di chiuso, di ristretto che grava intorno ad essa e sembra ne-

---

(1) *V. Tranquilli* in « *Il teatro nel 1919* » Piccolo della Sera. 1 Gennaio 1920 n. 1.

garle una possibilità ulteriore di sviluppo: floricultura di serra meglio che di giardino, i cui colori smaglianti sono ottenuti all'infuori e direi quasi in antitesi alla natura. Lo spietato rigore dell'analisi, la crudele ironia dello scherno, l'ingegnosità della dialettica lasciano in fondo al nostro cuore un senso di gelido che vorremmo temperato da qualche cosa di più caldo e di più sostanzioso.

L'audacia, l'originalità della sua maniera artistica hanno potuto, potranno ancora abbagliare, fare dei proseliti, trovare pubblici consentanei e magari entusiasti, ma la sua arte appare destinata a rimanere pur sempre un fenomeno isolato nella storia delle nostre lettere, simile a un faro solitario che rispecchi dall'alto sulle acque la sua luce abbagliante ma fredda (1).

* * *

R. di S. Secondo

Rosso di San Secondo, siciliano, deriva in un certo senso da Luigi Pirandello, pur discostandosene per alcune sue caratteristiche peculiari che ne fanno una personalità tra le più eminenti della nuova scuola.

Romanziere e novellatore, si fece notare per lo spirito sbrigliato e la virtù sinteticamente originale dello stile; autore di teatro, una commedia: *Marionette, che passione!* lo designò ai contrasti violenti delle platee, alle denigrazioni irose dei retrogradi, agli entusiasmi illimitati degli avanguardisti.

Esaminata alla serena luce della critica, l'opera del giovine scrittore appare quale essa è veramente: una manifestazione geniale ed a tratti assai squisita

---

(1) *Tutto per bene* è tutto sommato il meno *pirandelliano* dei lavori dettati dall'insigne scrittore, tanto è vero, che per una buona metà esso si aggira intorno ad una situazione umana delle più comuni: quella dell'uomo che viene ad apprendere l'infedeltà della moglie e di non essere il padre di quella che credeva sua figlia. Unica innovazione: che la scoperta avviene dopo circa vent'anni (il mezzo rassomiglia stranamente a quello di *Maman Colibrì*) il che offre il destro all'autore di mostrarci lo sconvolgimento da essa operato nella vita del protagonista, il quale conservava un vero culto per la compagna defunta. In *Come prima, meglio di prima*, una donna che abbandonò il tetto maritale, disgustata del marito, torna a far vita regolare con lui Ma poichè ella passò per morta agli occhi della loro figlia, ora ritornerà in casa come seconda moglie di suo marito La ragazza ha il culto della madre morta, e nutre odio per la creduta matrigna, che fu un poco di buono; di quì lo strano sdoppiamento che è nella funzione della protagonista e la soluzione veramente umana e drammatica.

di un temperamento artistico poderoso; un tentativo generoso, se bene solo in parte riuscito, di introdurre nel ristretto ambito della scena un soffiio di idee rinnovatrici, rompendo a visiera alzata con i canoni della tecnica tradizionale, più che mai imperversanti nel nostro teatro.

Bisogna distinguere nell'opera rivoluzionaria di Rosso, come in quella dei suoi compagni, un lato puramente esteriore tecnico che si estrinseca, con una particolare meccanica ottica, o per dir meglio illusionistica scenica; dal nucleo delle idee innovatrici che con quello vengono introdotte. Questo nucleo di idee, o sostanza ideale dell'opera, non presenta in generale gran che di diverso da quanto ci avevano abituato a vedere gli ultimi simbolisti e persino i rappresentati del decadentismo romantico, quali il Bataille e il Tagore.

Ed è logico: le idee fanno il loro cammino lento e solenne; esse sono l'opera anonima e collettiva di generazioni e di razze intere.

Resta il procedimento più o meno strampalato — sotto il quale si cerca di gabellare una partita di merce usuale. Questo nuovo principio o canone d'arte è la *marionettatura* degli individui, il buffonizzamento dell'uomò, quale conseguenza esteriore del conflitto tra la vita che viviamo, dominata tutta da inesorabili e imperscrutabili leggi, e quella che ci illudiamo di vivere. L'attribuire agli esseri viventi qualità più spiccato di marionette, in balìa di un destino ferreo e intelligente, è tutt'altro che nuovo all'arte ed alla scena, e così pure raffigurare i sentimenti o istinti per mezzo di fantasmi strani, arrivando sinanco al duplicamento della propria individualità. Basti ricordare le bestie simboliche di Dante, derivate dai *romans* medievali; e tra i recenti il *Sogno di una notte d'amore* di Bataille, *L'etá dell'uomo* di Andreieff ecc. ecc.

Dove Rosso di San Secondo ha trovato la sua nota originale si è nella audacia brutale con la quale le sue creature sono messe a nudo; corpi scarnificati fino all'osso, i quali finiscono per mostrarci un sanguinoso ammasso di tendini e di legamenti esattamente simili in ciascuno di loro. L'analogia umana, la *marionettatura*, deriva quindi da questa vivisezione senza pietà, nella quale ogni anima mostra come è

dispolpata del suo proprio io interiore per confondersi nella grande umanità dolente, nella tormenta degli esseri sciagurati.

Chi sono i protagonisti di *Marionette?* Dei disgraziati anonimi trattenuti intorno ad un tavolo di un ufficio telegrafico, in un pomeriggio di domenica, dalla impossibilità di scrivere un telegramma. Creature umane e simboli in pari tempo, un gorgo d'amore e di follia li trascina imprevedutamente, come nella vita, a rinnegare il loro passato, pur rivivendolo con una intensità spasmodica. Essi sono nostri fratelli in ispirito, e se non fosse per la maschera grottesca, vecchia di cento secoli, che ha messo loro il poeta, noi vi riconosceremmo agevolmente noi stessi, nel momento in cui dinnanzi al nostro specchio ci facciamo le nostre intime confessioni. Udiamo nell'ombra il digrignare spasmodico dei loro denti nelle gengive malferme, il rantolo affannoso delle loro gole disseccate. Quanta passione rovente, quanto accoramento in questo ghigno disperato, così diverso dallo scintillio della lama con cui Pirandello combatte i suoi accademici tornei di fioretto!

Marionette, a malgrado dei suoi mancamenti, lasciava presagire un orientamento, nell'arte di San Secondo, che *La bella addormentata* è andato accentuando, forse oltre misura (1). L'esempio di qualche collega più strampalato ha tratto lo scrittore siciliano ad attribuire una importanza eccessiva all'elemento coloristico, anzi impressionistico, e gli ha fatto accarezzare il pensiero di poter far scaturire il dramma dal contrasto di sensazioni visive corrispondenti a particolari tonalità psicologiche nell'animo dei protagonisti. Il verismo ed il lirismo dei suoi lavori, non riescono mai ad una fusione perfetta, stridono ed urtano il senso logico ed estetico degli spettatori. La favola di questa prostituta che si mantiene pura di spirito nel mercimonio del suo corpo, appunto per la sua portata simbolica, si sarebbe prestata ad uno svolgimento assai ricco, se i vari passaggi or tenui or violenti di questa *avventura colorata*, con la loro

---

(1) Cfr *M. Praga. Cronache teatrali*, 1919 - Treves — Milano. — Rosso ha inteso di creare un teatro *sintetico* nel quale fossero soppressi i passaggi psicologici che formano parte integrante della comune estetica drammatica.

linea volutamente incerta, e le contorsioni imposte dal desiderio di originalità ad ogni costo non la mantenessero nel campo della aberrazione estetica.

Questo tentativo mal riuscito non fa tuttavia che rafforzare in noi la fede nel grande ingegno di Rosso di San Secondo, un artista in cui la reviviscenza delle prime immagini regionali agisce potentemente come in nessun altro dei suoi compagni di gruppo, e gli assicura pertanto una riserva di freschezza e di originalità incontaminata.

L. Antonelli

Luigi Antonelli (1) abruzzese, è un altro degli scrittori oggi più rappresentati e discussi. La sua fama si è divulgata quasi improvvisamente col successo della fiaba *L'uomo che incontrò sè stesso* (1918). Se Rosso di San Secondo è un temperamento più robustamente drammatico, Antonelti è natura ironica, con un senso pacato di lirismo nostalgico, che richiama le sue origini e le consuetudini della sua adolescenza. Quando al principio della sua avventura fantastica sentiamo parlare di quell'isola del dottor Klimt, fuori di ogni carta geografica; fuori dello spazio e del tempo, ci viene subito a mente *la Tempesta* di Shakespeare, nella quale il genio stanco, sorride con le visioni più strane del suo cervello e fa opera immortale. Negare quindi a priori la cittadinanza teatrale al genere fantastico sarebbe balordo. Tutto sta a vedere se l'autore ne cavi elemento d'arte genuina ed interessante. Diciamo subito che l'Antonelli è stato felicissimo in questo suo tentativo, e che l'avventura di Luciano de Garbines, il quale incontra il suo *io* di venticinque anni prima, con la moglie che lo tradì, l'amante e la suocera che collaborarono all'opera, è concezione di una genialità autentica, tale da assicurarle un posto duraturo nella nostra letteratura drammatica. Ma avere una idea felice sarebbe stato troppo poco, se l'Antonelli, che evidentemente era in vena, non l'avesse

(1) N. nel 1883, studiò lettere a Firenze e divenne giornalista prestissimo. Lo videro *La Tribuna* a Roma, *La Patria degli italiani* a Buenos Ayres, *La Sera* a Milano. I suoi primi tentativi letterari — novelle ed una commedia: *La casa dei fanciulli* (1909), non facevano sospettare in lui l'ingegno originale, bizzarro, scapigliato ch'ebbe poi a rivelarsi. Fa parte di quel manipolo letterario milanese che si è imposto all'attenzione dei pubblici con lavori, più che altro, d'eccezione. Vive isolato bene spesso e dedito ai piaceri della caccia: segno di intelligenza e di volontà. L'ultimo suo lavoro è *La montagna artificiale* (1920).

svolta in tre atti sobri di contorno, ricchi di umanità, se bene svagati pei fioriti campi dell'irreale, drammaticissimi per le situazioni, che l'abilità del commediografo salva almeno ogni cinque minuti dal pericolo di cadere nel grottesco. Se una morale dovessimo ricavare da questa avventura di Luciano, osserveremmo che l'esperienza di tanti anni di vita non ci serve a nulla, e che quando le nostre passioni parlano, siamo sempre pronti a commettere i medesimi errori. Così la nostra saggezza ci ammonisce dei pericoli cui andiamo incontro; ma la vanità, la presuazione, la foga, ci fanno sprezzare i consigli di quel saggio e noioso Mentore che rechiamo in noi stessi. Concetto non peregrino — che pencola, in pratica, verso la farsa, ma innovato con astuzia e svolto con una larga dose di umorismo.

Il successo de *L'uomo che incontrò sè stesso*, indusse l'Antonelli a forzare il suo temperamento. *La fiaba dei tre maghi* (1919) che venne dopo, ci fa navigare in pieno simbolismo. Non più la lucida, classica visione della commedia precedente, nella quale ci sembrava passasse a volte l'eco della arguzia lucianesca, ma un simbolismo stentato e freddo, di maniera, nel quale quel poco che c'è di buono è rinserrato in qualche scatto di umanità dolorosa al terzo atto.

Con *Bernardo l'eremita*, un uomo che come il cuculo, fa il proprio nido nel nido altrui, il giovine scrittore torna coraggiosamente sui suoi passi, getta a mare il fardello delle sue fantasie apocalittiche e scrive una commediola leggera, di sapore passabilmente ironico, che se non venisse da un uomo uso a certi acrobatismi del pensiero, avrebbe fatto dormir tranquilli tutti i pacifici seguaci della tradizione. Epperò si vuol cercare in questi tre atti intenzioni riposte che non ci sono, e procedimenti bizzarri inesistenti. È un momento di sosta per l'Antonelli, che andrà diritto a nuovi cimenti.

Un transfuga del futurismo: *Enrico Cavacchioli* (1).

---

(1) N. Nel 1885 a Siracusa. Fu dei primi futuristi e dimostrò di avere un ingegno brillante con le raccolte di versi « Cavalcando il sole » « Le ranocchie turchine ». Il fiasco teatrale della sua « Campana d'argento » aprì la stura ai grotteschi. L'autore, che esercita critica drammatica a Milano, ha insistito con *L'uccello del Paradiso*, un successo, e *Quella*

È il primo della masnada che abbia veramente detto qualche cosa di significativo sul teatro, all'infuori di quel *Roi Bombance* di Marinetti, che per essere un tentativo della nuova arte rabelaisiana fantasmagorica, era tutt'altro che una cosa cattiva. Ma non era teatro. E Cavacchioli si è accorto che tutti i generi sono buoni tranne il noioso. Per questo, egli si propone di riprodurre, sì, le vecchie situazioni, ma dandone una interpretazione singolare. Qualunque favola — egli ha detto — si presta all'uopo.

E. Cavacchioli

Rimane da vedere in qual modo il fatto normale della cronaca quotidiana possa essere rappresentato, o secondo una realizzazione spirituale o secondo influenze astratte, o secondo una psicologia messa in rapporto con quello che di oscuro, di misterioso, d'imponderabile grava su tutti gli atti della nostra esistenza. La nuova forma viene così, per gli elementi che la compongono, ad oscillare fra il grottesco ed il teatro di poesia. Crea una specie di misticismo sulla realtà bruta; cerca di rappresentare dei valori, delle entità, il cui rapporto sfugge alla percezione comune, ed a tradurli in forma concreta.

Tutto ciò sta benissimo; in teoria. In pratica; *Quella che t'assomiglia*, è una delle più intelligenti canzonature che abbia veduto la scena. L'argomento è trito e ritrito; chè se non fosse stato per la foggia strampalata di cui l'ha vestito il poeta, avrebbe formato il nocciolo di uno dei più usuali drammi borghesi. Una donna, che ha perduto il marito in guerra diventa la concubina di uno stregone o avventuriero che dir si voglia: ma il marito torna, cieco e mutilato; povero marito, assai poco ingombrante: e noi non lo vediamo mai tranne che in ombra. Pure quest'ombra; personificazione della coscienza, perseguita Gabriella con la potenza del rimorso, le impedisce di eclissarsi con l'amante che vuol riprendersela, l'attacca alla casa maritale. Tutto questo in succintissimo: qualche bel particolare lirico; cose e figure di dubbio gusto: non

---

che t'assomiglia. E' stato corrispondente di guerra del Secolo, è direttore del ***Mondo*** e della Casa editrice Vitagliano, autore di libretti per musica (Arlecchino re — I fuochi di S. Giovanni): è uno dei giovani più **in vista del recente movimento d'avanguardia.**

se l'abbia per male il Cavacchioli se pensiamo ch'egli può far molto di più; di più serio, sopratutto.

Assai preferibile, se non altro, *L'uccello del paradiso*, dove a traverso crudezze di rappresentazione di un brutalismo bernsteiniano e marinettiano vengon fuori delicatezze di sentimento, come improvvisi squarci d'azzurro. Questa è dunque la maniera del Cavacchioli: poeta prima e sopra d'ogni altra cosa; spirito irrequieto che tenta nel simbolo di addomesticare, personificandoli, gli slanci, troppo violenti del suo cuore elastico; prototipo singolare di scaltrezza bottegaia, di ingenuità sentimentale, di cinismo vissuto, di noncuranza *bohémienne*, le qualità peculiari insomma di quel gruppo milanese scapigliato che si è creduto seriamente investito dalla missione di riformare mediante la filosofia il povero anemico teatro italiano (1).

Un altro giovane arrivato rapidamente ai fastigi del successo: *Carlo Veneziani* (2). Il suo *Braccialetto al piede* ha rivelato nel giovine esordiente una simpatica vena di autore satirico, tendente al buffonesco, anzi al grottesco, senza tuttavia le esagerazioni dei suoi compagni di gruppo.

C. Veneziani

Ma l'esercizio di una fantasia leggera, lievemente ironica, non è bastata al Veneziani, il quale ne *La finestra sul mondo* ha preteso di elevarsi ad un più conclusivo e penetrante giudizio su uomini e cose. Confesso di non gustare eccessivamente questa nuova maniera filosofica del commediografo tarentino, almeno per ora. Vi sento commisto ancora un resto di provincialismo non bene amalgamato con le qualità di ordine superiore che pur l'autore possiede. Si nota

(1) Un'altro seguace della tendenza ultra-metafisica è *Alessandro De Stefani*. Ma a dir vero, l'esito non ha corrisposto finora alle speranze che il suo ingegno aveva fatto concepire. In *Angeli ribelli* (1918) egli immagina due strani tipi di amanti che alla passione mescolano l'odio e il fiele: la tragedia si muta in un'atroce beffa, non si sa bene perchè. O meglio la colpa di tutto ciò è la letteratura, che inquina lo spirito del De Stefani e che rovina il suo lavoro più recente *Tristano e l'ombra*. (1919) E' questa una visione drammatica, piena di bei concetti, alimentata da un nobile soffio di poesia, ma guasta irrimediabilmente dalla mania spasmodica del nuovo, dell'inedito, dello stupefacente onde l'autore è tratto a scambiare l'assurdo per possibile, lo stravagante per geniale e via dicendo.

(2) È tarentino - trentenne: Giornalista, e avvocato: non c'è da sbagliare. Si dedicò al giornalismo umoristico facendosi notare nel *Travaso delle idee*. E poi scrisse riviste e poesiole. La sua prima commedia è *Il braccialetto al piede* (1917). Un bel successo. Scrisse poi *La finestra sul mondo* (1918) *La galoppata delle tartarughe* (1919) *Io prima di te* (1919).

anche la mancanza di una salda coscienza organica del mondo e dei suoi fenomeni, senza della quale l'opera di pensiero si riduce a una vescica piena di vento.

Quel Tommaso Zanni, che fuggitagli la moglie, ostenta la profonda indifferenza di un uomo morto alla vita, quei due adulteri da strapazzo, quella gente che li circonda, sono caricature ridicole e nulla più, scalfite appena da un bulino malsicuro, ed avrebbero voluto essere incise con tratti indimenticabili.

Allorchè il Veneziani interrogherà il fondo sincero della sua coscienza, dalla sua penna potremo attenderci cose meglio riuscite anche di quell'*Io prima di te*, dove il *grottesco* si esercita invece nel campo del drammatico, creando complicazioni fittizie ed ingranaggi inconcludenti, per lasciar poi lo spettatore sotto l'incognita di un problema incomprensibile.

Non tutti i giovani che si cimentano con fortuna nell'arringo teatrale, furono tuttavia colti dal bisogno di stranezza e di eccentricità. *Enrico Serretta* (1) ad esempio, con la sua commedia *L'amico e la ventura* si dimostra un buon seguace della via ortodossa, riattaccandosi con sveltezza di movimento e di idee all'arte di Sabatino Lopez, di Varaldo, di Fraccaroli, di Adami. Il suo spirito lievemente paradossale non va al di là dell'epidermide, e la sua comicità rimane ancora un po' impacciata: ma egli possiede l'intuito della situazione e la facoltà di cogliere l'aspetto ridicolo delle cose. Questo Alberto, protagonista della sua commedia è un amico come ce ne son tanti: fa gli interessi di *Giuseppe*, ma aspira a portargli via la compagna. Quando Giuseppe, mercè il suo appoggio... disinteressato, si è formato la sua fortuna, e Alberto chiede alla donna desiderata di mantenere la promessa, questa lo manda a passeggiare e gli comunica l'idea di sposare in piena regola Giuseppe.

---

(1) N. a Palermo nel 1881. Studiò legge e si laureò a vent'anni. Ma fu attirato dal giornalismo, l'eterna sirena, dapprima locale (l'*Ora* — *Il Giornale di Sicilia*) poi continentale (La Sera di Milano). I suoi primi saggi scenici di polso furono dialettali: *Cu m'u fici fari?* e *Malantrinu;* in quest'ultimo creava un indovinato tipo di codardo camuffato da prepotente per imposizione altrui, cui Angelo Musco dà una vita superba. Fa la sua strada con tranquillità, con semplicità, con modestia.

Non potrebbe essere altrimenti: “ la fortuna quando ci fa l'onore di visitarci si concede tutta, senza restrizioni „. Finezza, garbo, sentimentalità: ecco le precipue doti del Serretta.

Sebbene non più giovanissimo, anche *Gioacchino Forzano* merita di esser mentovato coi giovani, per le molte speranze che riponiamo nella fertilità del suo ingegno multiforme. Poeta, commediografo, librettista, novelliere, giornalista: egli sembra rinnovare i miracoli di genialità propri a quella razza toscana di cui è autentico rappresentante. Non si chieda profondità al suo spirito salacemente arguto. Gioacchino Forzano non ha tempo di esser profondo. E questo è un vero peccato. Da quando scrivendo in fretta e in furia pel Niccoli *Il padre del terrore* egli dimostrava di possedere vivo il senso della scena e della satira, è stato un crescendo di *ordinazioni*, di collaborazioni, di battaglie musico-letterarie, tra le quali egli ha trovato il tempo di insinuare due commedie degne di un vero artista. L'una è *Madonna Oretta*: ambiente cinquecentesco; vicende famiiliari: una cosa squisita ed abile insieme: troppo abile anzi; sentimento che si sposa ad un umorismo di buona fonte ed un senso storico perfetto. L'altra si intitola *Le campane di San Lucio*: è cosa più tenue e scherzosa ma tutta fiorita da una luce interiore: una cosa alla Quintero, ma con più birichineria: una sorsata d'aria pura nel trambusto polveroso della vita.

G. Forzano

L'ultimo buon successo di Forzano è *Sly* (1920), la leggenda del dormiente svegliato, cui si ispirò Shakespeare per il prologo della *Bisbetica domata*. *Sly*, pur attraverso l'abile rifacimento teatrale, è un tipo, cui la fantasia di un poeta ha conferito caratteristiche vivaci. Il Forzano si muove egualmente bene nel campo del lavoro storico ed in quello dell'ambiente contemporaneo.

Pilade Vecchietti, già autore, insieme al *Pedrazzoli*, di una sarcastica e fantastica visione dei tempi a venire; *L'isola della felicità*, ha scritto in *Io il mio sosia* tre atti scintillanti di brio, di una paradossalità leggere e garbata, che arieggia, anzi, a satira dei *grotteschi* in voga. Giovane dotato di una spiccata vena satirica, egli potrà far bene in questo campo, qualora volga lo studio ad argomenti di natura meglio ricca di umano contenuto.

D) I poeti: V. Soldani - S. Benelli e l'idealismo storico - E. Moschino. - D. Tumiati. U. Bozzini - N. Berrini - ecc.

Gli italiani si sono mostrati, in ogni epoca, particolarmente propensi al dramma storico. Quali le cause? Molte: una fra tutte principale. Il dramma storico rappresenta l'infanzia del teatro, come la poesia rappresenta l'infanzia delle lettere. E' un fenomeno che trova riscontro nella psicologia individuale: tutti i drammaturghi, salvo poche eccezioni, hanno cominciato, da ragazzi, con lo scrivere sesquipedali lavori tratti dalla storia. E si spiega. La storia è sempre pronta a fornire il sostegno delle sue vicende e dei suoi argomenti alle fantasie non bene addestrate ed alle intelligenze non bene mature.

Essa è come un'aja provvida che guida i passi vacillanti di chi esordisce. C'è poi il fatto materiale della suggestione poetica, misteriosa, che viene dalle grandi gesta del passato, e che è sempre la più adatta a colpire le immaginazioni ingenue: è l'eterna precedenza della fantasia sulla realtà; dell'epica sulla lirica, della intuizione sulla osservazione critica.

Per questo, la rievocazione storica mal si concepisce fuori dell'orbita romantica; per questo, il realismo doveva ottenere su di essa scarsa presa. Dopo una breve parentesi costituita fra noi dal teatro del Cossa ed in Francia da quello del Ponsard e del Coppée (in fondo più romantici che realisti), la grande linea del dramma storico, che vanta come ceppo nientemeno che uno Shakespeare, riprende le sue tradizioni nettamente idealistiche.

Occorre tuttavia intenderci sul significato di questa parola. Idealismo è tendenza a trascendere la realtà vissuta per assurgere alla contemplazione di un bello morale superiore. Possiamo riscontrare un idealismo soltanto nel fine o semplicemente nei mezzi dell'opera d'arte. Abbiamo quest'ultimo quando il poeta *vede* storicamente e idealmente gli episodi e i personaggi ch'egli riproduce, astraendoli dalla cornice storica ed elevandoli quasi alla virtù di simboli. Abbiamo l'idealismo soltanto nel fine, quando lo scrittore si studi di conservare ai caratteri ed agli avve-

nimenti la loro esatta portata umana, psicologica e tradizionale; e si serva delle vicende reali descritte soltanto per fissare una sua concezione particolare del momento storico o semplicemente del mondo. Constatiamo un idealismo nel fine, e nei mezzi in tutto il teatro storico dell'epoca romantica propriamente detta, teatro, per la massima parte di intonazione patriottica: la novità del dramma storico più recente, consiste, in genere, nel fatto che l'idealismo vi rimane limitato al solo fine. Ma vedremo più oltre come si annunci sotto altre forme un ritorno all'antico, ritorno che minaccia di compromettere la più bella conquista ottenuta dal naturalismo in questo campo, che è stata di ricondurre i cultori del dramma storico ad un più fedele e rigorosa osservanza della logica e della verità umana, sottraendoli all'influsso della retorica parolaia e della bolsaggine sentimentale.

* * *

V. Soldani

Un nome sintetizza, i molteplici tentativi compiuti da vent'anni a questa parte per ispirare il dramma storico a criteri più moderni: quello di *Valentino Soldani* (1). A lui poco più che ventenne Luigi Suner presagiva di già in questo campo singolare fortuna. La trilogia *Tenebre*, composta dei drammi *I cristiani*, *Il mille*, *Il terrore*, rivelano infatti nel giovane esordiente una robusta tempra di drammaturgo ed una particolare abilità nel riprodurre ambienti storici. Ma i lavori cui il Soldani affida la sua fama sono *I Ciompi* e *Calendimaggio*. *I Ciompi* segnano veramente un punto saliente nella evoluzione del dramma storico italiano.

Per la prima volta gli uomini di un'altra epoca salgono sulla scena a parlavi quella che ad un dipresso

---

(1 nato a Rio Marina dell'Elba nel 1874. La sua vera vocazione è pel dramma storico. In un concorso fiorentino la sua *Canossa* fu considerata onorevolmente. A 24 anni scriveva già *I cristiani* (1898) e *Il terrore*, (1899). *I Ciompi* (1903) e *Calendimaggio*, appartengono ad un altro ciclo. Ha tentato anche il dramma moderno di intenti patriottici con *Sopra ogni bene* (1913) senza tuttavia riuscire a distinguersi, fuori che per la tecnica corretta Egli è dei più sinceri, se non dei più profondi evocatori di figure, cui conferisce, se non altro, uno spolvero fittizio di vitalità.

era la loro lingua, a portarvi quelle che erano le loro passioni, i loro ideali, le loro contese: per la prima volta la folla fa udire la sua voce tumultuaria, palesandosi in tutta la sua selvaggia potenza di creatrice e distruttrice di idoli, di protagonista inconscia dei grandi rivolgimenti politici dell'età di mezzo.

Il dramma politico di Firenze che culmina con la sollevazione dei Ciompi appare appena intramezzato da un episodio sentimentale: è invero l'anima italiana, figlia delle contese di parte ad occuparvi il ruolo della protagonista: il che dal punto di vista teatrale sminuisce l'effetto di questi episodi nervosi e vibranti, tutti infiammati di un ardente anelito di libertà.

Di poi la vena limpida del Soldani sembra intorbidarsi e — fenomeno ahi troppo comune! — degenerare in enfasi lirica, quando troppo non conceda al gusto del colore e della mera rievocazione d'ambiente, diluendosi in quadri di un valore tutto episodico, tenuti avvinti da un nesso per lo più occasionale: *Margherita da Cortona*, *Andrea del Sarto*; *L'Italia rossa*: frutto di attente investigazioni nel documento storico, reso nella sua luce più appariscente e lusinghiera, rivelano lo sforzo non sempre riuscito dell'autore per assurgere dalla evocazione dei fatti ad una potenza sintetica di espressioni che avvivi l'opera d'arte e la elevi nella sfera del bello assoluto. *Notte d'agguati* è, sulla scorta della fortunata *Cena* benelliana, il tentativo di ritrovare con un dramma fosco di intrighi e di congiure nell'epoca medica il favore dei pubblici ormai volgente verso il novello astro del dramma storico.

S. Benelli

Il 17 Aprile 1909 il nome di *S. Benelli* (1) appena noto ad un esiguo gruppo di estimatori, si diffondeva fulmineamente da un capo all'altro d'Italia sulle ali del trionfo riportato da *La Cena delle beffe* innanzi al pubblico di Roma.

---

(1) Sem Benelli, nacque a Prato da una famiglia di agricoltori nel 1877. I suoi anni d'adolescenza furono duri. Fu operaio, poi studente a Firenze, dove con energica volontà di autodidatta coltivò la sua mente e prese a scrivere in riviste d'avanguardia, assurgendo presto alla carica di redattore capo della *Rassegna internazionale*. Fu fondatore con Marinetti della rivista *Poesia* a Milano, mentre pubblicava un volume

Il successo del poema drammatico non tardava a confermarsi nelle innumeri rappresentazioni eseguite da compagnie apposite fin nei più piccoli centri della penisola: era la celebrità assoluta, la gloria sulla fronte del poeta poco più che trentenne. Si acclamava alla resurrezione del teatro di poesia, alla nascita di un nuovo genere di poesia tragica e si vaticinava da molti nel Benelli il genio drammatico lungamente atteso che avrebbe liberato il teatro del nostro paese dal nefasto influsso del preziosismo dannunziano. Il tempo, giustiziere inesorabile, ha ormai fatto ragione delle esaltazioni eccessive come delle ingiustificate detrazioni, e la figura artistica del valoroso scrittore toscano si avvia ad essere giudicata nella sua vera luce, col sussidio delle altre opere, uscite di poi dalla sua penna: nessuna delle quali, tuttavia, è giocoforza constatarlo — è riuscita ad agguagliare neppur lontanamento il consenso di pubblici e di critica che tuttora si mantiene caldo e spontaneo intorno a *La cena delle beffe*.

L'analisi sommaria che ci accingiamo a compiere della produzione benelliana varrà a dimostrare come — diversamente da quanto si sostiene da alcuni che amano andare contro corrente — il giudizio delle masse, in questo caso, sia giusto ed equanime.

Trascurando i mediocri tentativi de *La terra* e di *Lassalle*; il primo lavoro in versi, nel quale il Benelli dia la misura del suo ingegno e del suo temperamento drammatico è *La maschera di Bruto*. L'insistenza del giovine poeta oscuro sopra personaggi storici, segnati diggià dall'impronta del genio, dimostra la robustezza e la sincerità della sua vocazione.

---

di versi *Il figlio dei tempi*. *Lassalle*, dramma storico (1902) *La terra* (1903) *Tignola* (1906) furono i suoi primi lavori drammatici. Seguirono *La Maschera di Bruto* (1908) *La cena delle beffe* (1909) *L'amore dei tre re* (1910) *Il Mantellaccio* (1911) *Rosmunda* (1912) *La gorgona* (1913) *Le nozze dei centauri* (1914). Poi il poeta fu preso dal gorgo della guerra, e militando contro l'eterno nemico fu ferito, partecipò ad imprese eroiche, resse uffici di delicata importanza politica nelle terre redente. La politica l'ebbe combattente non meno vivace. Eletto deputato per Firenze, sembra dimentico della poesia cui deve la fama. Ma sarà oblio breve che egli annuncia una nuova commedia intitolata *Ali*

Da consultare: F. Pala: S. Benelli Puccini Ancona — *D. Oliva — Il teatro in Italia nel 1909* op cit. *V. La Rocca: S. Benelli* — Nola — D. Basilicata — 1911 *G. Papini: Stroncature* — La Voce — Firenze 1919. *I Barrière: L. Piraud. et Sem Benelli* in Rev. d. Rev. 83 — 1909 - *E. Boutet: S. B.* in Rass. Cont. 2-1911 - *R. Doumic: S. B.* in Rev. d. Mois 5 p. 56 — 1910 — *E. Zanzi: S. B.* in Rass. Naz. 168 — 1909.

La maschera di Bruto ottenne un successo lusinghiero, ma come si suol dire, di stima, che non si è di troppo accresciuto nelle rappresentazioni succedute al trionfo de *La Cena*. Pure vi si palesano aperte quelle che saranno le note fondamentali dell'arte benelliana: la tristezza amara, fatta di sconsolazione e di rinuncia; una volontà lucida, temprata per la lotta, che si riconosce dalla predilezione per soggetti ove siano in gioco violenti contrasti della natura e della psiche: un mirabile equilibrio tra le facoltà liriche e quelle drammatiche che si manifesta nella ideazione stringata, nella forma secca, incisiva, materiata più di azione che di parole.

Oltre a ciò una non comune potenza di espressione, per quanto limitata da una povertà notevole di vocabolario che contrasta singolarmente con la prodigalità d'annunziana; ed un vibrante senso di umanità vissuta, anch'esso contrapposto alla aridità sentimentale propria all'autore de *La Nave*. Vedremo più innanzi come siffatte qualità vadano alterandosi d'opera in opera; e passiamo a discorrere degli intendimenti del poeta nel riprodurre la famosa uccisione di Alessandro dè Medici (1). Egli si è proposto di mostrarci la figura di Lorenzino nella intimità della sua natura, spoglia di quel manto di eroe della libertà col quale essa è passata attraverso i secoli, ma diversa altresì da quella di cinico corrotto e di mezzano ributtante col quale l'ha bollata la storia. S'egli uccise fu per amore della bella zia Caterina Ginori, che il tiranno aveva violentato quasi sotto i suoi occhi: e si trascinò poi dopo il delitto, ramingo e disperato di terra in terra, celando sotto la maschera dì eroismo fittizio i dubbi della sua anima tormentata e pusilla, fino ad offrire da ultimo il suo stesso petto al pugnale dei sicari, come una liberazione, quando il suo sogno d'amore fu ben finito. Abbandonando la via tradizionale seguita dal Musset, Benelli si prefigge, quindi, l'umanizzazione di un carattere e la sostituzione alla

(1) Cfr. sulla figura di Lorenzino: *B. Villanova Ardenghi*: *Alcuni aspetti teatrali di Lorenzino dei Medici* (De Musset, Revere, Dumas, Benelli, Niccolini), in *Rivista teatrale italiana* a 1910 fasc. 3 e 4 In realtà tutti gli studi storici, filosofici e critici non hanno potuto porre in luce il mistero che accompagna l'atto omicida, mistero che Lorenzino portò pel mondo sotto la maschera impenetrabile.

storia di una leggenda, ricca al certo di elementi poetici.

Il concetto è degno di un alto drammaturgo, e nelle sue pieghe si cela tutta una visione pessimistica dei fatti umani e della vita.

Senonchè a voler fare protagonista della tragedia Lorenzino, nella duplicità di quel suo carattere amletizzante ed enimmatico che solo all'ultima scena si palesa nella sua realtà interiore, occorreva conferire alla figura di lui un rilievo psicologico, una vita intensa morale, che esso non possiede. L'assassinio di Alessandro posto al secondo atto chiude il vero dramma: la *maschera di Bruto*, che potrebbe essere il titolo dei due atti successivi, ne è la continuazione lirica: ma non basta l'angoscia intima dell'uccisore, la malattia misteriosa incurabile che lo divora a tener luogo di una azione. L'opera ne risulta così disorganica, spezzata, costruita di monconi che tiene uniti un filo quasi invisibile. Intendiamoci: non si contesta qui, come molti hanno fatto, il diritto allo scrittore di porre la catastrofe a metà del lavoro: ma si pretende da lui almeno che il dramma intimo del protagonista abbia una estrinsecazione esteriore tale da agire potentemente sul nostro spirito, il che non avviene. Fatte queste riserve, è doveroso accennare che il poema ha un secondo atto magnifico, denso d'azione e di sentimento, riesce ad una felice ideazione dei caratteri principali, testimonia insomma un lodevole sforzo per uscire dalle vie battute, col far prevalere le ragioni della logica e della verità umana su quelle della tradizione.

Con *La Cena delle beffe* restiamo in pieno cinquecento (1). Il cinquecento fiorentino attira Benelli: è come la voce della patria, degli avi, che si esprime in un inno di amore e di fede: verrà poi lo studio e l'amore della grande epopea barbarica innestatasi nel gran tronco latino: *L'Amore dei tre re* — *Rosmunda* — *Le nozze dei centauri*.

Ma ne *La cena* siamo fuori dalla storia: l'azione vi è fantastica, immaginaria, ottenuta dalla contaminazione di due piacevoli novelle del Lasca, che ci di-

(1) V. una bibliografia su le origini de *La cena* per C. Levi Riv. teatr. it. vol. 13.

pingono così al vivo vita e costumi di quella singolare epoca nostra. Azione unica, breve, incalźante; mista di elementi comici e drammatici; figurazione sobria e schematica dei caratteri; linea semplice, colorita, efficace: ecco il segreto del suo grande successo.

Chi non ricorda? Neri Chiaramontesi e il fratel suo Giuliano si piacciono, abusando della loro forza e del favore di casa Medici, a bistrattare, maltrattare, beffeggiare chi possono e chi non possono: Giannetto Malespini, fra altri: anima ribelle in corpo debole. Ed ecco sorge l'istante propizio per la vendetta dell'offeso: la cena in cui, col mezzo di scommessa, egli indurrà Neri, il suo ospite, a uscir per la contrada vestito d'arme bianca, come al tempo dei crociati. Egli medita già il suo piano: far passare il suo avversario per pazzo, esasperarlo, goderne la bella amante Ginevra sotto gli occhi medesimi di lui. Ciò ch'egli pensa si verifica, e l'evento va ancora al di là delle speranze: chè in seguito ad equivoco, Neri ammazza il fratel suo, reputando uccidere Giannetto: e da pazzo creduto che era, impazza veramente. Così la commedia si muta in tragedia, il riso di scherno in fremito di raccapriccio: ma l'attenzione dello spettatore, tenuta ogni mai desta, si distende in un respiro di sollievo e induce al plauso incondizionato.

La vendetta di Giannetto: ecco il tema fondamentale del poema: il suo filo conduttore: la vendetta del debole sul prepotente che l'opprime: cioè quanto basta ad assicurargli le simpatie delle masse, che hanno bisogno sempre del personaggio simpatico. Riuscirà egli o non riuscirà a condurre a fine il suo proposito? Le peripezie di questo gioco estremamente pericoloso ci tèngono sospesi fino al termine del dramma. È come se assistessimo alle meraviglie di un equilibrista, con l'animo in cui al piacere si mescola un poco di inquietudine. Ma Giannetto vince: noi non rimaniamo delusi, anche se la vittoria va un poco al di là di quanto egli stesso e noi ci aspettavamo: è la morale del dramma, è quello che le dà il pimento, il carattere; che la salva dall'apparire un vero gioco meccanico di passioni dal quale sia assente l'anima del poeta.

Ed in fondo, tutto sommato, l'unico rimprovero

che si possa muovere alla *Cena* è quello di non elevarsi a superba significazione di pensiero: che pel resto: tecnica, caratteri, stile, evidenza teatrale, essa può passare per modello del genere.

Era consciò di ciò il Benelli nel comporre il suo poema? Non crediamo. Lo prova del resto, la vitalità di gran lunga minore delle altre opere sue. E' prerogativa del solo genio sovrano quella di ricreare sè stesso in ognuna delle proprie concezioni.

Per gli altri, per gli ingegni anche superiori, il raggiungere quella perfetta obiettivazione del proprio pensiero, quella completa armonia tra il concetto e i mezzi, che dà vita al capolavoro, è effetto il più delle volte del caso, dell'occasione; di una particolare predisposizione di spirito, di un momento breve di ispirazione che non è facile rinnovare.

Che il Benelli, d'altronde, abbia inteso le deficienze spirituali de *La cena* lo dimostra il significato delle sue opere successive. *L'Amore dei tre re* segna un mutamento di indirizzo assai notevole nell'arte sua: al fatto umano esaminato nella sua concretezza obbiettiva, si sostituisce la visione larga e personale di un'epoca o di un ambiente, l'interpretazione idealistica di un complesso di avvenimenti, della quale la vicenda rappresentata non costituisce che il mezzo d'espressione.

I caratteri stessi dei personaggi — non più storici ma immaginari — assumono quel tanto di impreciso, di nebuloso, che meglio si presta a farli apparire simboli di un'idea: il tono lirico del linguaggio sale di un grado fino a divenire elemento indispensabile del dramma, col creare una atmosfera suggestiva per la nostra fantasia.

Archibaldo, il vecchio barone barbaro e cieco, è la forza vergine e truce della razza che non ammette transazioni nè debolezze; Manfredo suo figlio, è la generazione di già latinizzatasi, in cui il lievito della morale cristiana ha prodotto i suoi effetti di ascetismo e di pietà.

Flora, la sposa di Manfredo, è la razza italica, vinta, ma non doma, che *ferum victorem coepit* e che serba ad *Avito*, cioè al genito della sua stessa stirpe, il tesoro inviolato del suo ardore. Archibaldo, potrà in un empito d'ira uccidere l'adultera nuora, ma sarà

condannato dal figlio in omaggio a quei principi ch'egli stesso gli ha insegnato. Muore Avito, baciando le labbra avvelenate di colei che tanto amò in vita, e muore Manfredo, seguendo i due amanti nel loro tragico destino: vinto a sua volta dalla forza inestinguibile di Colei che tutti accese del suo grande amore.

La concezione è bella, poderosa; la più alta forse del Benelli: la realizzazione scenica appare invece vuota, scolorita, fiacca. Il drammaturgo è stato quì inferiore al poeta; e l'opera ne risente inesorabilmente.

Questi personaggi, per voler essere simboli, perdono la loro fisionomia umana; ombre vaghe dibattentisi entro la nebbia di uno spirito lontano dalla nostra sensibilità e dal nostro cuore. Lo stile, volontariamente od involontariamente diverso da quello che ci immaginiamo il linguaggio dell'epoca, contribuisce ad aumentare il nostro disagio. Che pensare di un incolto e rozzo barbaro che canta:

> Io sono notte dentro notte, e questa
> Mia tenebra profonda tocca quelle
> Tenebre scintillanti ch'io non vedo
> Ma sento nel respiro del silenzio.... ?

Non potrebbe parlare diversamente da così un poeta decadente o simbolista.

L'amore dei tre re adunque, con l'accoglienza fredda che ebbe da parte dei pubblici tutti, sembrò stendere un velo di diffidenza sui nuovi canoni estetici del Benelli. Il quale, a ritrovare il successo de *La cena*, pensò sfruttare nel *Mantellaccio* argomento ed ambiente analoghi, senza riuscire tuttavia nell'intento. Questo poema, che si propone di lumeggiare i contrasti tra le allegre accademie fiorentine del cinquecento e che iniziatosi anch'esso burlescamente, si conclude in tragedia intima è, nonostante i suoi pregi, teatralmente opera mancata.

Bisogna venire a *Rosmunda* per ritrovare in tutto il suo fulgore il lampo dell'ingegno benelliano: a quella tragedie tutto sangue e tutto orrore, che empie della sua fosca luce la gran notte barbarica italiana. Anche quì il poeta doveva lottare con la tradizione e

con gli esempi: ma la sua robusta tempra di drammaturgo, purgata dalla solitudine e dalla asperità ne esce vittoriosa, legando alla storia del nostro teatro uno dei migliori esempi di tragedia classica modernamente intesa e sagacemente svolta. Se la figura di Elmichi, col suo vaneggiare amletizzante si ripiega su quella precedente di Lorenzino, quella di Rosmunda ha una sua vita intera complessa e superba che ben s'adatta al quadro scenico, un poco bizantineggiante, concepito dall'autore.

Ma la resipiscenza fu breve. *La Gorgona* e più ancora l'ultima opera di lui *Le nozze dei centauri* testimoniamo la lenta ma fatale evoluzione della sua arte verso quelle forme trascendentali e decadenti che costituiscono tuttora la debolezza del dramma moderno. La salda rudezza che formava la caratteristica più spiccata nelle prime creazione del Benelli, sembra ora attaccata da una strana malattia di languore romantico, nella quale azione e caratteri perdono i loro contorni precisi per assumere le forme di un vaniloquio più o meno retorico.

L'influsso dal Maeterlinck e del Bataille non è certo estraneo a questo novello orientamento dello spirito del poeta, come non lo è quello dell'Ibsen, per quanto concerne l'applicazione al dramma storico di quel famoso metodo deduttivo, del quale abbiamo a suo luogo discorso.

La Gorgona sceneggia un episodio della gloriosa attività marinara di Pisa; la conquista delle isole Baleari, ma la sua vicenda intima ed umana potrebbe non aver luogo nè epoca fissa. Lamberto Figuinaldo, per vendicarsi dell'avversario Arrigo, designato al comando dell'Armata pisana, tenta sedurgli la fidanzata, la Gorgona, rimasta in città a custodire la lampada votiva della purità. Il padre di Figuinaldo comanda l'armata fiorentina che accampa fuori di Pisa per proteggere le donne, sole rimaste entro le mura. Avendo appreso che il figlio ha violato la consegna, penetrando in città, il vecchio Figuinaldo lo condanna a morire. Ma Lamberto, che si è fatto amare dalla Gorgona, ottiene dal padre, prima dell'espiazione, il permesso di rivedere la fanciulla. Sorvoliamo sopra le particolarità, di una psicologia oltremodo arbitraria che contrassegnano lo svolgimento e la soluzione

del dramma. Tutto quì — scrive un critico — dipende dal caso, e non dalla necessità e tutto perciò è falso, teatralmente. Rimangono le tinte, patriottiche per la maggior parte, e v'è il simbolo racchiuso nella lampada votiva: ma tutto ciò non basta a conferire vitalità ad una azione scenica viziata nelle fondamenta, stentata e sforzata, ampollosa sempre, artificiosa spesso.

Ed eccoci alle *Nozze dei Centauri*, tragedia meglio organica ed espressiva dell'ingegno benelliano, ma ancor più accentuante in sè i difetti di verbosismo e di deliquescenza propri all'ultimo stadio della sua arte.

L'imperfetto connubio tra le energie dei barbari conquistatori e quelle superstiti, ma perennemente rinnovantisi della gente latina, diviene una specie di motivo dominante della ideologia benelliana, come il tema della vendetta a lungo meditata, espresso in Lorenzino, in Giannetto, in Stefania, Rosmunda, lo è della sua concezione umana e pratica della vita.

Narrano le cronache o piuttosto la leggenda — questa poesia della storia — che Ottone III debole fanciullo, morisse di mal d'amore per la bellissima Stefania, vedova del gran Crescenzio, da lui proditoriamente fatto uccidere. Il Benelli raccoglie la leggenda, la sfronda, la riplasma nelle sue mani esperte, manda pel mondo " questo mostruoso amore nato dalla ferocia e dal rimorso „ a dimostrare ancora una volta che Roma non si vende nè si mercanteggia, ma si vendica e si dona. Mai egli aveva sin quì raggiunto tanta compiutezza stilistica, così inusitata prodigiosa ricchezza di vita psicologica nelle sue creature. Il verso arido e spezzato ha acquisito ora inflessioni di una melodiosità incomparabile: la sua istessa vena poetica sembra esser cresciuta a dismisura. Ma e poi? Se noi vogliamo partecipare veramente la vita di questi personaggi, dobbiamo evidentemente astrarre dalla loro concretezza storica ed umana. Che altro sono Crescenzio, Ottone, Stefania, Tammo, se non dei simboli?... Il poeta investe il fatto storico, lo trasfigura nella sua mente piegandolo a significare un suo concetto espressivo di un'epoca e di una civiltà.

Se i poeti del romanticismo osavano appena timidamente dalle vicende rappresentate ricavare una

norma di carattere morale, il Benellì va assai più oltre, in quanto egli parte addirittura da un concetto preordinato, del quale l'azione drammatica non può essere che la dimostrazione, o per dir meglio, la illustrazione.

In ciò costiste quell'idealismo storico benelliano del quale si è tanto discorso e dovrà forse tanto ancora discorrersi, se pure il poeta non vorrà volgere la sua arte al dramma contemporaneo, del quale ci ha dato in *Tignola* un magnifico, personalissimo campione.

Non concluderemo col solito voto che il poeta, ancor giovane, sappia darci le creazioni che attendiamo dal suo nobile ingegno. Quale essa è oggi, nonostante la monotonia di alcuni temi fondamentali, la fluttuazione perniciosa di molte figure e caratteri, l'opera del Benelli appare degna del massimo rispetto; e tale, per nobiltà di intendimenti ed originalità di vedute da non temere il confronto con la vantata musa rostandiana.

* * *

Ma il Benelli non è il solo ad aver trattato con successo il dramma in versi in questo periodo recentissimo della nostra storia teatrale.

E. Moschino

Ettore Moschino, (1) abruzzese, ma formatosi negli ambienti della metropoli lombarda, è poeta di rara squisitezza e di solida cultura. Cimentatosi nella commedia contemporanea con *Senza catena*, *Reginetta di Saba*, *La commediante* (1911) egli non riusciva, in verità, ad affermarvi soverchia originalità di vedute e robustezza di tempra drammatica.

Ma le sue tragedie in versi *Tristano e Isotta* e

(1) Nato ad Aquila nel 1870 da madre abruzzese e padre piemontese, che fece la campagna di Crimea e tutte quelle dell'indipendenza Studiò a Napoli e a Roma, distinguendosi nelle redazioni del Fracassa, del Fanfulla, del Don Chisciotte. Fondò col Sacerdoti il Don Marzio di Napoli e fu a lungo nel Corriere di Napoli. Chiamato da Zanardelli, diresse la Provincia di Brescia, poscia tornò a Milano per dedicarsi esclusivamente alla letteratura. Pel teatro aveva già scritto due piccole cose: *La confessione* e *Il sacrificio*, *Il più forte* non gli valse grandi suffragi, che toccarono invece a *L'ignota* e *Senza catene*, oltre che a vari libretti musicali. I suoi lavori più recenti sono *Reginetta di Saba*. *Tristano e Isotta*, *Cesare Borgia*. *La vita nuova* 1918). Ha dettato anche un pregevole volume di versi: *I lauri*.

Cesare Borgia sono tra le più nobili e compiute cose che abbia dato il teatro di poesia in questi ultimi anni. Studioso, senza abuso di erudizione, del documento storico, il Moschino possiede l'arte non facile di far passare nell'ambito della scena la visione dell'ambiente e dei caratteri, quali egli è andato foggiandoseli nella mente. I suoi personaggi a mal grado del lirismo da cui sono pervasi, parlano e pensano veramente come avrebbero potuto o avrebbero dovuto nel tempo e nelle circostanze loro assegnate. Una classica nobiltà di forma; una intelligenza sana delle esigenze del teatro, una equilibrata distribuzione di effetti e di tonalità: sono i pregi che si riscontrano nei drammi del Moschino. L'uno tratteggiando con semplicità arcaica di vedute l'immortale leggenda d'amore della bionda regina e del cavaliere gentile, raggiunge momenti di alta commozione artistica, tali che non troppi riscontri hanno nella produzione contemporanea; l'altro, rappresentandoci un drammatico episodio giovanile della vita di Cesare: l'uccisione del fratello Giovanni, ci mostra l'aquilotto feroce pronto a spiegare le ali pel volo, deufradandoci del periodo più importante a far conoscere nella sua vera essenza la mostruosa figura del *Principe* machiavelliano. L'autore di *Tristano* passa a ragione per una delle migliori speranze del teatro in versi.

Se in Ettore Moschino prevale il concetto della realtà obiettiva, per quanto veduta attraverso l'accesa fantasia di un poeta, in *Domenico Tumiati* (1) il fatto storico si illumina di una particolare luce sfolgorante, tutto trasfigurandosi nella sua leggendaria significazione. La somma di ardore intellettuale e di idealità estetica, propria a questo eletto poeta, doveva trovare presto o tardi il suo naturale sbocco nel teatro di rievocazione patriottica, ottenendo, di sottrarre un così delicato genere d'arte ai volgari mestieranti e agli sconci retori del dramma popolare.

D. Tumiati

---

(1) N. poco dopo il 1870 da una intellettuale e cospicua famiglia ferrarese. I suoi primi passi nell'arte drammatica compiè in unione col fratello Gualtiero, il quale recitava nei melologhi composti da Domenico Restò particolamente famoso Ugo e Parisina. Dipoi lo scrittore volse unicamente a colorire poeticamente in drammi e commedie fatti salienti della nostra vita nazionale. Vive ordinariamente a Firenze, in una austera solitudine fatta di lavoro e di cultura.

Il *ciclo del risorgimento* ideato dal Tumiati, comprende un prologo: *Alberto da Giussano ;* e cinque drammi ; *La Giovane Italia*, *Re Carlo Alberto*, *Il Tessitore*, *Garibaldi*, *La Meteora*. Nel primo, la figura dell'agitatore ligure emerge dall'ombra del periodo cospiratorio ; nel secondo il re Carlo compie il suo destino di precursore, nel terzo, il *tessitore*, il Conte di Cavour, riannoda le sparse file della riscossa. Nel quarto, Garibaldi congiunge nord e sud nella stretta della vittoria.

La forma, che il poeta presceglie è la poesia o la prosa : a seconda dei particolari episodi ch'egli tratteggia.

Le scarse notizie storiche che possediamo su Alberto da Giussano danno modo al Tumiati di costruire tre atti rapidi nervosi collegati da unità di tempo e d'azione, materiati di una poesia maschia e rude, da cui, come da foschia cupa, sprizzano grandi scintille. La dura vigilia dei Milanesi premuti dal Barbarossa e frementi d'amor patrio e di vendetta, trova nel Giussano il suo più alto ed espressivo interprete. L'episodio drammatico immaginato dal Tumiati per dare nerbo all'azione : il rapimento e lo stupro della promessa sposa di Alberto da parte dei tedeschi, ha il pregio di innestarsi abilmente nel quadro politico, ed è concepita in maniera da rafforzare l'idea primitiva.

Se l'azione non si eleva mai a quell'altezza di contrasto che sola ingenera la tragedia, essa è pur vibrante di drammaticità non infinta, quella che si esprime dalle cose e non dalle parole.

Gli uomini descritti dal Tumiati, appartengono veramente alla razza che disfece il Barbarossa a Legnano ; e ciò non è piccolo vanto pel poeta.

Il quale si mostra anche assai rispettoso del colore dell'epoca ; sceneggiatore sobrio e verseggiatore agile.

Meno indovinati dal punto di vista artistico — appaiono *La giovane Italia* e *Carlo Alberto*. Il primo di essi sconta un peccato d'origine : cioè l'estrema difficoltà di rendere entro le angustie di una azione drammatica tutta la vita complessa ed imponente di una società segreta. L'episodio ideato dal Tumiati, sebbene si giovi come elemento accidentale del prestigio che esercita l'immortale figura di Maz-

zini, non può che impiccolire ai nostri occhi il concetto complessivo. Qualche scena bella e drammatica, come quella dell'interrogatorio della contessa Astorri, è tuttavia sufficiente ad assicurare vitalità al dramma cui non giova certamente d'essere scritto in versi.

Re Carlo Alberto rileva ancor più la frammentarietà degli elementi che hanno servito alla sua composizione: quattro quadri che ci trasportano dalla ritirata di Milano nel 1848 alla infausta giornata di Novara, attraverso le piccole beghe e le discordie intestine che contrassegnano quel turbolento periodo della nostra vita nazionale. Come tentativo di drammatizzare grandi fatti storici, non era possibile far meglio, a meno di possedere il genio universale di Shakespeare. Il Tumiati sdegna di interessare lo spettatore a vicende infinite e concede alla immaginazione quel poco soltanto che basta a colorire la storia. Non risparmia le nostre debolezze, non getta un pietoso velo sui nostri errori: la sua è cronaca viva; è epica, a volte, è lirica; drammatica non sempre.

Meglio riuscito, da questo punto di vista è *Il tessitore*.

Qui l'elemento di commedia, incardinandosi nella figura prevalente ed assorbente del grande di Cavour, offre il destro a comporre una interessante intreccio a protagonista, denso di fatti e ricco di emozioni. Esso rimane tuttora l'opera più significativa del Tumiati, come l'*Alberto da Giussano* è quella artisticamente più geniale

Tralasciando *La Meteora*, il meno riuscito dei suoi lavori, diremo del *Garibaldi*, che in esso rivivono i medesimi pregi e difetti de *La giovane Italia*; nobiltà, cioè, di linea e di concezione simbolica, insufficienza di legami organici tra i vari episodi, ed unilateralità nella figurazione dell'eroe che dà nome al dramma. Assai migliore, quale opera artistica e quale opera di significazione morale ci appaiono *Le galere*, nelle quali la figura di Alessandro Poerio emerge veramente viva, interessante, in tutta la sua complessa personalità: esempio, simbolo, insegnamento alle generazioni presenti e future.

Ma chi voglia ritrovare il poeta puro, quello dei melologhi e dei versi giovanili, il sognatore nostalgicamente appassionato, deve ricercarlo nel *Guerrin*

Meschino, oasi fresca di sensazioni squisite e di pensieri; in questo poema ai più sconosciuto ed in cui pur la leggenda del cavaliere errante si colora di tutta i fascini della umana poesia. Ed anche nell'ultimo dei suoi drammi: *L'amorosa follìa*, ove tratteggiando l'episodio d'invenzione di uno strano e morboso amore, sapientemente inscenato in un ricco sfondo cinquecentesco, riesce con mezzi di una semplicità ammirevole a darci il brivido profondo della tragedia.

Dalla bella e chiara intelligenza di Domenico Tumiati, imbevuta alle più sincere fonti del nostro romanticismo, dobbiamo attenderci ancora maggiori e più salde conquiste.

* * *

Alla medesima generazione artistica appartiene *Romualdo Pàntini*, abruzzese, poeta anch'egli di larga cultura umanistica, e d'anima nostalgicamente sensibile. La tragedia classica lo sedusse col *Tiberio Gracco*, un'opera che si distingue per la sicura intuizione dell'epoca e la svelta modernità dello stile.

Abbandonando il campo strettamente storico, egli ha ottenuto nel *La notte di San Giuliano* effetti di notevole suggestione poetica. L'ambiente medievale gli ha suggerito anche *L'amazzone*, ove una singolare visione di fanciulla guerriera campeggia fra suoni d'armi ed episodi cavallereschi. Il Pantini è un temperamento delicato, dalla visione non troppo vasta, che potrà, tuttavia, ove serbi fede al suo temperamento, far cosa non indegna.

Il nome di *Umberto Bozzini*, pugliese, corse per una originale ricostruzione del mito di *Fedra* (1909) L'eroina sofoclea vi riapparve umanizzata e vicina alla nostra moderna sensibilità.

Nel *Cuore di Rosaura* (1913) il Bozzini si é dimostrato altrettanto esperto delle sottigliezze psicologiche e dei frivoli costumi del nostro settecento.

La soverchia tendenza ad idealizzare e simbolizzare che domina nel dramma storico, minaccia di condurre questo genere al medesimo naufragio che si profila per la commedia contemporanea.

N. Berrini

Tanto più notevole — per tanto — appare il tentativo compiuto con *Il beffardo* da *Nino Berrini* (1) uno scrittore che aveva già al suo attivo una bella quantità di successi ed una esperienza conquistata grado a grado nell'esercizio della sua arte.

Il beffardo è uno dei migliori lavori di questi anni: poema drammatico vigoroso, sobrio, materiato di azione piuttosto che di parole, opera concepita di un sol getto, rapida ed interessante tanto che gli incontentabili le rimproverano persino di aver troppo concesso alle esigenze del teatro a scapito della profondità di analisi psicologica. La figura di Cecco Angiolieri, il bizzarro poeta fiorito all'ombra di Dante, è stata riplasmata nell'estrosa mente dell'autore con contorni netti e simpatici, anche se poco in armonia con la vera tradizione storica. La lotta ch'egli ingaggia contro Mino Zeppa, amante di sua madre e padrone della casa paterna, terminata tragicamente col vicendevole omicidio di questi e dell'Angioliero, è ricca di contrasti umani e drammatici ed espressa in versi di pregevole fattura. Con questo poema drammatico che corre trionfante i palcoscenici della penisola, Nino Berrini si è ormai piazzato in prima linea fra gli scrittori nostri. Non va dimenticato fra le sue opere: *Il tramonto di un re*, nel quale egli con sentimento profondo e con vivacità di riproduzione storica, tratteggia la dolente figura di Vittorio Amedeo II di Savoia, e alcuni suoi drammi moderni in prosa, nei quali vibra un temperamento aperto ai più vi-

---

(1 Nato a Cuneo nel 1880. Fece studi classici con gli Scolopi ed i gesuiti, fu allievo nel liceo del glottologo Trombetti. Si laureò in giurisprudenza passando indi alle facoltà di lettere e di filosofia in Torino. Esordì con una commedia in Piemontese: *Rondini* (1901 e con la commedia italiana *Il metodo*, che fu poi *Il metodo con le donne*, scelta nel 1904 al concorso Bastogi e data in Firenze nel 1905.

Nel 1907 si rappresentò la sua prima commedia storica: *L'avvocatino Goldoni*, procurandogli ottima rinomanza Con *Il ritorno* vinceva nel 1908 il concorso della Società degli Autori di Roma, e rinnovava la vittoria nel 1909 con *All'indice* rappresentate entrambe all'« *Argentina* » Seguirono *Andata e ritorno* (1910), *Una donna moderna* (1911) *Il tramonto di un re* (1912) *Il poeta e la signorina* (1914 *La signora innamorata* 1918 *Il beffardo* (1919). Altri lavori: *Il violinista* 1908 dal romanzo di Pastonchi. *Per i figli* (1910 (in collaborazione con E. A. Berta) *O prima o poi*. — *La morsa* ecc ecc. Esercita da vari anni brillantemente la critica drammatica a Torino.

tali dibattiti dei pensiero moderno ed un'anima sensibile a tutte le sfumature della passione umana.

Troppo dovremmo dilungarci a dire partitamente di tutti coloro che portarono un contributo alla fortuna del teatro storico. Sarebbe tuttavia ingiusto dimenticare *Domenico Oliva*, il quale con *Robespierre* offrì una rievocazione magnificamente colorita, sebbene frammentaria, delle sanguinarie giornate del terrore, ed un altro artista immaturamente mancato ai vivi, *Umberto Bonmartini*, autore del *Frangipani* (1910), di *Umberto Biancamano* e de *I Borgia* (1914) poemi drammatici che lasciavano bene presagire del suo avvenire.

Altro nome degno di considerazione è quello di *Augusto Jandolo*, romano, autore d'un *Goethe a Roma Filippo Sùrico*, pugliese, ha dimostrato in *Orientale* e nel *Ventaglio di Faust* una fibra di commediografo robusta ed una natura di poeta.

Due colti e giovani scrittori, nel 1913, fecero rappresentare con risultato un poema drammatico intorno alla figura di Savonarola. Essi si chiamavano *G. A. Rosso, e Silvio d'Amico* e si facevano notare per una intelligenza vivace, senso innato di poesia, preparazione tecnica non comune. Sono pur degni di menzione, in quel torno di tempo, un *Napoleone* ed una *Agrippina minore* di *G. Pelaez d'Avoine*, drammaturgo elegante se bene freddo, un *Frate Elia* che, tra molti difetti, attesta nell'autore *Ciro Alvi* una salda preparazione di cultura, un *Fanfulla da Lodi* di *E. Nulli, L'Aquila del Vespro* di *Federico de Maria; Chrysis, Caterina Sforza, Caterina di Russia* di Bernardo Arnaboldi, un *Don Giovanni* di Rocco Pagliara, una *Fiorenza mia! e* un *Papà Gennaro* di Yambo (Enrico Novelli), una fresca commedia cinquecentesca di Luigi Rasi, intitolata *La commedia della peste* un brioso *Ghino di Tacco* di Ettore Giaquinto ecc.

E) Il mito classico: E. L. Morselli.

Il trionfo autentico riportato dal *Glauco* di *Ercole Luigi Morselli* (1), apprese agli italiani il levarsi di un nuovo astro purissimo sul firmamento dell'arte. Pochi conoscevano fino allora o rammentavano il giovane scrittore pesarese. Il successo della sua tragedia *Orione*, sebbene pei suoi tempi assai lusinghiero, non aveva ancor dato la misura piena del suo splendido temperamento. Si trattava pur tuttavia di una tragedia assai bella, ispirata ai medesimi concetti che dovevano poi dar vita a *Glauco*, meglio geniale forse di quest'ultima, per quanto meno ricca di *pathos*, di umanità: meno vasta di significazione. Tragicommedia, piuttosto che tragedia. Con l'audacia propria dell'ingegno che non si adagia per le vie battute, il Morselli vi affrontava una ricostruzione tutta personale del mito, lo piegava ad esprimere un pensiero moderno di amara filosofia.

Orione è l'eroe figlio di Giove e della terra, l'invincibile cacciatore di fiere e di uomini, grande bevitore e mangiatore al cospetto di Dio; anima di fanciullo in corpo di gigante. Narra la leggenda che il terribile saettatore morisse per il morso di un invisibile scorpione. La geniale fantasia del Morselli s'impadronisce del tema, lo foggia con le sue mani robuste e delicate insieme, lo arricchisce di episodi comici di un sapore deliziosamente classico, lo conchiude con una figurazione simbolica che ne mette in valore tutta la portata dolorosamente umana ed inesorabilmente fatale.

Orione è morso dallo scorpione, mentre vincitore di Diana, felice sposo di Merope, figlia del pauroso re Enopione, si asside al banchetto nuziale, sotto gli

(1) Pesarese: ha poco più di trentacinque anni. Si fece conoscere con una tragicommedia: *Orione*, rappresentata all'Argentina di Roma, ove il Morselli viveva, esercitando il giornalismo e la letteratura. Seguì *La prigione*, un dramma di vita moderna. A vari anni di distanza, è venuto nel 1919 *Glauco* a consacrare la fama del Morselli come poeta drammatico. Il lavoro ha ottenuto il premio governativo di 6000 lire.

Da consultare *G. R. Cenello*: *Il teatro di E. L. M.* in Le Maschere Roma 21 Marzo 1920. a II. n. 12 *A. Tilgher*: E. M. in *Voci dei tempi*. Libreria di Scienze e lettere, Roma 1911.

occhi del tenero padre Ireo. La terra, violentata da Giove, si vendica così col tradimento; il meschino invisibile avversario dalla punta velenosa è sempre pronto ad ammonirci della nostra inutile vanità di grandezza, della insania dei nostri propositi, delle nostre glorie.

E la tragedia ci lascia pensosi e commossi per virtù di un'arte mirabile che seppe dall'irreale, dal leggendario, trarre accenti di una così piena rispondenza col nostro intimo tormento.

Con *Orione* il Morselli dimostrava già il possesso di un'arte nutrita alle più schiette tradizioni classiche: stile semplice, lapidario, senso profondo del pittoresco, mano espertissima a delineare in pochi tocchi caratteri e macchiette. *Matusio*, il filosofo da strapazzo, resterà memorabile, al pari di Enopione e di Ireo.

Ma si trattava di un'opera di carattere singolare: un po' fredda, un po' impacciata ancora, tra i ricordi scolastici e le possibilità di un più largo volo.

Venivano poi dei lavori moderni come *La prigione*, dramma nobilissimo, ma vivente di vita troppo rinchiusa, artificiale.

Quando il Morselli, dibattentesi fra le crudeli necessità di una esistenza modesta, sembrava già un dimenticato, egli traeva dalla dolente anima sua provata a tutte le asprezze e a tutte le avversità, il grido accorato del suo *Glauco*; grido di una purezza sonora incomparabile, quale puó vibrare sulle alte cime di un monte da una buccina d'oro.

Avrebbe potuto mettere, come tanti altri, una penna venale a servizio delle speculazioni commerciali di cui si pasce il teatro contemporaneo; egli che aveva ingegno per far questo ed altro; ma preferì serbar fede al suo ideale, gettare nell'opera sua un'anima libera e sincera; narrare sotto il simbolico velo del mito le delusioni e le angoscie del suo cuore esperto.

E nacque così questo Glauco, monile d'oro conchiuso da un orafo fiorentino del bel tempo; rievocazione possente di un mondo abolito, la cui risuonanza al pari di un rintocco bronzeo si propaga per l'aria calma ad inverisimili distanze.

Che cosa era Glauco nella leggenda? Che cosa ne

ha fatto il Morselli? Da un poetico racconto innanzi al quale mille altri erano passati indifferenti, egli ha ricreato il fatto significativo della razza umana, il poema d'amore e di morte che ci sovrasta e ci persegue: nota eterna della nostra incontentabilità e del nostro sogno, della nostra miseria e della nostra imperfezione; sfida lanciata al destino cieco che ci opprime quanti, in ogni tempo, in ogni luogo, siamo figli di Prometeo e del mal seme d'Adamo.

Partì Glauco, pescatore eroe per le terre del desiderio e del sogno, mercè il sacrificio della sua Scilla, piccola creatura amata e corse i mari e le contrade, fissa la mente a colei che lo attendeva in patria: subì il fascino di Circe misteriosa e lo svelse dal suo cuore, fu re e dominatore fu uomo e nume immortale; poi quando il fato lo volle reduce si apprestò al grato ritorno e già pregustava la gioia sublime di stringere Scilla al suo seno. Ma la povera fanciulla, disillusa dal silenzio, aveva fatto gettito al mare della sua inutile esistenza, aveva fatto omaggio del suo dolore alla forza inconscia che domina gli esseri. Chi non ha pianto allo strazio di Glauco innanzi al cadavere di Scilla, chi non ha vibrato ai dolci nomi coi quali il reduce invoca il suo amore perduto, è certo destituito da ogni facoltà di sentire il bello e il vero. Ed ecco l'eroe compiere anch'egli la sua rinunzia. Morire egli non può più: vivere gli è impossibile: “ Legatemi a questa povera carne rosa dal dolore della mia gloria! Legatemi forte, fratelli! Abbiate pietà! Legate mi forte a questo sol bene che mi resta... e annodate alla maniera vostra.... che almeno questo mi resti per sempre! che non mi sia rubato! Ma non fate male a lei! affondate pure le maglie nella mia carne che non vuol morire! E gettate tutto giù! voglio essere incatenato con lei al fondo del mio mare! gettatemi giù dalla scogliera, fratelli, gettatemi, vi dico: in nome delle vostre madri, dei vostri figli „.

Così finisce Glauco nel gorgo dell'onda, sposo per sempre di colei che visse e morì nel suo amore. E la canzone eterna dei flutti canterà in eterno coi suoi sospiri e coi suoi lamenti la pietosa tragedia.

Trama, come vedete, di una semplicità quasi disadorna; eppure con essa si intessono i capolavori. Dietro il semplice fatto leggendario è la miriade di fatti

dei quali esso è simbolo profondo, è il poeta con la sua anima commossa e tutta vibrante all'unisono con l'opera sua, è tutta una organica visione del mondo e dell'umanità.

Con quale gioia non salutammo noi il ritorno di una simile purezza di tra gli ultimi contorcimenti di di un romanticismo linfatico e di un simbolismo barocco? Di quali fiori retorici non incoronammo il poeta austero che aveva saputo sollevare un lembo al mistero della bellezza eterna per le nostre pupille assetate di luce?

Non è il caso quì di rilevare difetti o scorie dell'opera d'arte, che per la sua stessa essenza, si innalza di molti cubiti su nove decimi della produzione contemporanea.

Le possibilità ch'essa apre sono molteplici; sol che essa sia intesa come spirito, ch'essa non si riduca cioè per il suo autore o per i suoi eventuali seguaci, in una ripetizione sterile di concetti e di forme.

L'Italia ha ora il suo Claudel, un Claudel meno ricco, meno vario ancora, meno profondo; ma anche più latino, più umano, più intelligibile. Faccia la nostra buona stella ch'ei sia il grande artista da cui il teatro italiano tragga il germe di un fecondo rinnovamento, il raggio di una nuova splendida aurora.

MAURIZIO MAETERLINCK

1. - M. Maeterlinck e i simbolisti fiamminghi: Van Lerberghe, E. Verhaeren ecc.

Il simbolismo, come scuola letteraria, ripete le sue origini da quel medesimo movimento intellettuale da cui vedemmo testè essere uscito il dramma di pensiero (1).

Esso non è, in fondo, se non un atteggiamento particolare di quello stato di idee mistico, nel quale,

---

(1) Da consultare intorno al *simbolismo*; e al *decadentismo*: *A. Barre, Le symbolisme*. Paris 1912. Jouve e C.ie, opera diligentissima ed esauriente, munita di una bibliografia completa intorno al movimento ed ai suoi singoli scrittori. Da quest'opera abbiamo attinto molte delle notizie sopra riportate. Tra le altre opere, trascurando l'incommensurabile materiale raccolto nelle riviste e nei periodici, che il Barre elenca, sono da notare: *Marchesini, Il simbolismo*. Bocca, Torino. - *Ferrero, Les lois psicologiques du simbolisme* — *J. Walch Anthologie des poètes français contemporains* 1906-7. Paris, Delagrave, 3 v. in 18 — *Henri Bataille Tètes et pensées* Paris, Ollendorff 1901. — *A. Beaunier. La poésie nouvelle* Paris, Mercure de France 1902 — *E Biré Histoire et littérature* Lyon, Vitte, 1895 – *G Casella e E Gaubert, La nouvelle littérature*, 1908. Sansot, Paris — *J. E. Charles La littérature française d'aujourd'hui* Paris. Perrin 1902 — *V Giraud Principaux courants de la littér. franc.* 1900 Fribourg — *Ph E. Glaser Le mouvement littér.* Paris, Ollendorff. 1905 — *R. de Gourmont Le livre des masques* Mercure de France Paris 1895-98 — e *Les promenades littéraires*, ed. 1904-06. *G. Le Cardonnel e Ch Villay, La littérature contemporaine* 1905 Paris. Mercure de France — *H. Marsac Écrivains de hier et d'aujourd'hui*. Paris 1903 - *C. Mendès, Le mouvement poétique français* Paris Fasquelle 1903 — *G. Pellissier, Le mouvement littér. contemporain* Paris, Hachette 1901 – *E. Vigié Lecocq. La poésie contemporaine* 1897, Paris, Mercure de France — oltre alle storie letterarie generali del Lanson, del Petit de Julleville, del Faguet, del Brunetière ecc. ecc. Ed ancora *D. De Roberto. Poeti francesi contemporanei* Milano F. Cogliati 1900. — *J Huret Enquête sur l'évolution littéraire A. Daschelet* — *Symbolisme et symbolistes*. Bruxelles, 1904. *Saint Antoine Le théâtre symboliste.* (L'ermitage 1894 t. II).

Sui decadenti: *A. Bayn, L'école decadente*. Paris, Vanier 1887. — *G. Deschamps La via et les livres* Colin Paris 1897 *E Laurent, La poésie décadente devant la science psychiatrique* Paris, Maloine 1897 -- *Maisonneuve, La décadence* Paris, Sauvahe 1892 — *F. Ermini P. Verlaine e i poeti decadenti.* Torino Bocca. 1896.

come in un ultimo rifugio, vediamo adagiarsi coloro che, forniti di un sentimento e di una immaginazione irriducibili, mal saprebbero star paghi alla perdita di ogni illusione ed al tramonto di ogni fede.

Non è mestieri quì ripetere quali fossero le condizioni dello spirito in Europa intorno al 1885. In filosofia sorgeva di già uno spirito nuovo eminentemente ostile alle concezioni materialistiche della vita: in letteratura, una stanchezza non meno dissimulata teneva dietro al trionfo del Parnasso e del naturalismo.

Ora, questo sentimento si trovava ad esser concomitante ad alcune idee penetrate dall'estero, secondo le quali il concetto della bellezza si confonde sempre col concetto morale e col concetto religioso (1), o quanto meno è un mezzo di comunione fra gli uomini unentisi per mezzo dei sentimenti (2).

Tra gli inglesi ed i russi si insinua la Germania coi suoi filosofi, con Wagner, affermante risolutamente la stretta parentela tra l'arte e la religiositá, confondente in un medesimo culto il bello ed il divino Sotto l'impulso di questi diversi fattori, la letteratura francese faceva il suo esame di coscienza. Essa conosceva il proprio io, non ignorava più il mondo esteriore. Sapeva i rapporti del subiettivo e dell'obiettivo. Come al principio della sua carriera essa si trovava tuttavia alla soglia del mistero: l'arte dunque non doveva aver ormai che un programma: esprimere questo mistero al quale l'uomo finiva sempre con l'urtarsi. Il poeta doveva ritornare il *vates*, nel senso classico della parola. Fu il compito, questo, della scuola simbolista.

La rivoluzione delle idee era guidata da un manipolo di giovani scapigliati, contro i quali, per non breve volgere d'anni, si erano esercitati gli strali ed i sarcasmi dei conservatori.

Poi, come accade, gli oppositori si erano lasciati prendere dal lato veramente umano e fruttuoso della innovazione e procedendo di conserva con coloro, tra i nuovi venuti, che avevano saputo a tempo fare gettito di quanto era di eccessivo e di irragionevole

---

(1) Vedi l'opera di John Ruskin, di G. Eliot, Swinburne etc.

(2) Tolstoi. Con la perfezione del loro realismo i romanzieri russi esprimono la doppia realtà della vita : quella che si vede e quella che si sottrae agli sguardi.

nella nuova formula, si erano adoperati a consacrarne il trionfo.

Raggiunto, dopo un decennio di faticose lotte, il riconoscimento del loro diritto all'esistenza, i poeti del simbolismo pensarono al pari dei nuovi ricchi a costituirsi una progenitura illustre. Si scoprì in tal modo — scrive il Barre (1) — che il simbolismo non era senza radice nella storia delle lettere francesi. Dal XV secolo lo spiritualismo mistico si allea ad un certo libertinaggio e si traduce in una acrobazia di ritmi senza esempio. Chateaubriand riannoda la tradizione interrotta dal razionalismo cartesiano del XVII secolo e reintegra Dio nell'arte. Alla sua scuola Lamartine, Vigny, Vittor Hugo vi fanno rientrare l'infinito, e trascinano l'anima al di là della realtà contingente. Con essi la poesia tende verso la musica: l'infinito diventa l'inconoscibile con Sainte-Beuve e Balzac; si afferma ossessione del mistero e dell'al di là con Gérard de Narval, Baudelaire, e Villiers de L'Isle Adam; misticismo morbido fatto di sadismo intellettuale e di cainismo con Barbey d'Aurevilly e con Verlaine.

Una oligarchia artistica doveva costituirsi erede orgogliosa dei giardini dell'infinito, depositaria gelosa di questo verbo magico, chiave d'oro che, pei profani, serrava il cancello dei misteriosi paradisi. Questa casta privilegiata si trovava a nascere dagli sforzi istintivamente concordi di un gran numero di gruppi e cenacoli sparpagliati nella grande metropoli parigina, prendenti a prestito i loro nomi dalle circostanze più fortuite e bizzarre e perfino dagli appellativi che con dispregio ad essi riserva la parte conservatrice della critica. Chi sono questi *giovani?*

A parte Verlaine e Mallarmé, che si possono considerare come i *protettori* della nuovissima scuola, e che pur essendone i precursori più diretti, appartengono tuttavia per la natura della loro arte al movimento precedente, i nomi dei giovani simbolisti o *decadenti*, almeno quelli di coloro divenuti poi celebri, sono i seguenti: Jean Moréas, Gustave Kahn, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Albert Samain,

(1) *Le symbolisme — Jouve e C. ie* Paris, 1912 — p. 64.

Stuart Merril, Jules Laforgue, Jules Rimbaud, Louis Le Cardonnel, Georges Rodenbach, Francis Jammes, Réné Ghil, Charles Viélé Griffin, Henri de Régnier, Laurent Tailhade, A. F. Herold e pochi altri.

Tra essi si reclutano i nomi di coloro che hanno dato vita ad un vero e proprio teatro simbolista: Maurizio Maeterlinck, Émile Verhaeren.

Sarebbe tuttavia malagevole l'intendere la portata delle innovazioni introdotte da costoro nel teatro senza aver prima accennato ai concetti fondamentali del simbolismo in genere.

* * *

Abbiamo di già osservato come a base del fenomeno artistico che va sotto questo nome si riscontri una concezione prevalentemente mistica della vita. " Individualismo refrattario ad ogni convenzione, da un lato, superamento dell'egoismo e svolgimento delle virtù eroiche dall'altro, sono i caratteri più salienti di questa forma spirituale, che risorge a intermittenze nella storia, perchè ha la sua profonda ragione d'essere nella coscienza „ (1).

Il mistico non rinunzia, tuttavia, alla vita, ma piuttosto a ciò che essa ha di superficiale, di fittizio, di grossolano, per andare in traccia della vita intima spirituale e profonda. A differenza dal misticismo antico che, usurpando il posto della filosofia, pretendeva farne una migliore, il misticismo moderno rinunzia a questa vana pretesa e diviene piuttosto un modo dell'attività pratica, un bisogno di ritirarci in noi stessi dopo aver scoperto l'insoddisfazione che producono gli oggetti esterni: perchè solo in tal guisa si realizza una vita che ci metta in relazione con un principio superiore.

Certo, quello che a prima vista può sembrar strano, si è che in un'epoca di tanta irreligione, il misticismo corra trionfante per le strade.

---

(1) Cfr. *M Losacco. Razionalismo e misticismo.* Milano — Libreria Editrice milanese 1912 n. 12 e *passimi*. Consulta altresì su questo argomento. *V. Charbonnel. Les mystiques dans la littérature présente* op. cit. *R de Gourmont: Le latin mistique. E. Schuré L'évolution divine du Shynx à Christ V. Pascal, Epicurei e mistici N Checchia, Mistici e degenerati Abbé Delfour — La réligion des contemporains* Paris Lecène 1899 p. 4

Ma se da un lato la moda o altre ragioni meno confessabili hanno assai a che vedere nella crisi che invade oggi le lettere, dall'altro occorre convenire che le condizioni disordinatamente agitate della vita moderna erano particolarmente propizie a favorire la rinascita di un vero sentimento mistico, inteso nel senso di una vita vissuta in modo più profondo e sincero, di una fede gagliarda rinnovellatrice dell'azione.

Nata dall'incontro del renanismo col tolstoismo, fortificatasi con le adesioni che le venivano da coloro stessi che del naturalismo erano stati i più caldi sostenitori (1), la nuova tendenza neocristiana non poteva tuttavia dimenticare totalmente le sue origini.

Ed ecco mescolarsi alla ortodossia della pura fede cattolica idee e germi di perversione fisica e morale; follie dei sensi e dello spirito: una confusione di semplicità epicurea e di cristiano ascetismo, di voluttà carnale e di pietà mistica, di disordine e di preghiera, un'orgia continua di *haschich*, di oppio e di alcool, nella quale la mente finisce col perdere ogni barlume di intelligenza.

Questa esaltazione mistico-satanica, ha uno, ha più nomi: si chiama Verlaine, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam... Péladan.

Il sapore di sacrilegio fa trovare più amara l'ebbrezza del peccato: l'incubo cattolico del demonio e dell'inferno diviene un indispensabile eccitante.

« La petite chapelle des baudelairiens — scrive il Charbonnel — est devenue une immense église où se sont engouffrées toutes les âmes curieuses de mystère, mais qui n'auraient rien voulu sacrifier des réalités sensibles et sensuelles » (2).

Certo, il misticismo ha avuto i suoi grandi credenti: gente di buona fede come Ernesto Hello ed Eduardo Schuré; i suoi reprobi, e la schiera di coloro nei quali il bisogno di credere è un movimento di ripulsione innanzi alla vita sconcia, un appello ad un calmo rifugio per i nervi stanchi e per la volontà fiacca.

---

(1) Paul Margueritte, Edouard Rod, Huysmans, i fratelli De Goncourt, Paul Bourget etc. etc.

(2) *V. Charbonnel Les mystiques dans la litterature presente. Paris, Mercure de France* 1897 p. 62.

Tra la falange numerosa di costoro, che si aggirano intorno al culto cattolico, ma sono incapaci di nutrire nel cuore la fede esclusiva che esalta e che consola, creduli più che credenti e sognatori di una misticità sensuale, più che uomini di azione morale, si reclutano i migliori campioni del simbolismo letterario.

Per ciò che concerne la natura della riforma da essi compiuta, diremo che il simbolismo ha completato l'opera del romanticismo e del naturalismo.

La scuola romantica aveva studiato i rapporti dell'uomo con le forze del mondo esteriore, la naturalista quelli dell'uomo con la realtà quotidiana; i simbolisti osservano in qual maniera vibri il cuore del poeta sotto l'urto dell'inconoscibile, ricercando quest'ultimo ove ritengono ch'esso possa celarsi: Verlaine e Rimbaud nella perversità e nell'ascetismo, Maeterlinck nella metafisica, Ghil nella scienza, Kahn nella prosodia, Mallarmé nella fraseologia, Moréas nella lessicologia, Peguy e Claudel nel misticismo.

Il menomo soffio del mistero mette in moto l'immaginazione di questi poeti, conferendo ad essa una sensibilità di percezione, una duttilità di fantasia, una intensità di vibrazione peranco ignote ai cultori delle Muse. Che cosa è il *simbolo*? È la rispondenza di un fatto apparente, che cade sotto i nostri sensi, con la sua ragione d'essere celata e inconoscibile. L'esistenza materiale si confonde con la spirituale o intellettiva; tra le due entità esiste, anzi, uno scambio continuo e fecondo. Tutti noi, esseri viventi o non viventi siamo dei simboli.

> La nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles
> L'Homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers (1).

Il poeta simbolista mirerà quindi più a suggerire che ad esprimere. Il lettore dovrà non tanto comprendere quanto indovinare. La poesia non canta più, incanta: da vocale si fa strumentale.

Il simbolo è il coronamento di una serie di operazioni intellettuali che cominciano dalla parola stessa,

---

(1) Baudelaire.

passano per l'immagine e la metamorfosi, comprendono l'emblema e l'allegoria. Esso è la più completa figurazione dell'idea (1). E altrove: « I simbolisti sono *organizzatori*: essi si *interiorizzano* nell'oggetto, si *incorporano* nei paesaggi veduti interiormente.

Con un violento sforzo essi hanno voluto porsi al centro stesso del reale, e per mezzo di una simpatia intellettuale, cominciare con la natura. Il loro desiderio è stato quello di esprimere immediatamente l'inesprimibile, di fondere la loro anima con la coscienza universale, allo scopo di notare, per mezzo di una audizione intellettuale, financo le pulsazioni della materia e la respirazione del mondo » (2).

Dire che i simbolisti siano in tutto riusciti a realizzare il loro magnifico programma, sarebbe eccessivo.

Anche senza farci eco di coloro che tuttora persistono a tacciare di follia di morbosismo e di ciurmeria letteraria le innovazioni di concetti di arte poetica e di prosodia da loro tentate (3), dobbiamo convenire come le esagerazioni, per non dire le aberrazioni del loro spirito, abbiano condotto sovente questi scrittori oltre ogni limite consentito dalla logica e dalla intelligenza.

A parte le astruserie, le oscurità volute per disdegno, le bizzarrie verbali e fonetiche, la più parte di essi, quando non hanno preteso di gabellarci per novità elementi con tanto di barba, hanno bastantemente svisato il concetto fondamentale dell'arte che, perfino secondo Verlaine:

> . . . . . doit être et paraître sincère
> Et claire, absolument: c'est la loi necessaire.
> Et dure, n est-ce pas, les jeunes? mais la loi....
> L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi même.

E ciò è tanto vero che i migliori, fra i corifei della giovane scuola, si affrettarono, dopo un certo tempo, a virare di bordo per rientrare nelle dighe della *odiosa* tradizione e divenire anzi i censori più

---

(1) *H. de Régnier: Poètes d'aujourd'hui*. Mercure de France. année 1900.

(2) *Tancrède de Visan Paysage introspectifs* - prefazione. Paris 1904. Vedi anche *L'attitude du lirisme contemporain*. Mercure de France Paris

(3) Non ci siamo soffermati sulle riforme apportate in questi ultimi campi, come estranee al nostro studio.

acerbi di quelle stravaganze alle quali essi avevano prestato il loro concorso.

Comunque, il simbolismo rappresenta uno scacco onorevole ed una vittoria ricca di profitto. Arditi esploratori, ma colonizzatori inesperti, i simbolisti hanno rivelato al mondo nuove terre che altri verranno a seminare. Ed infatti già il loro sforzo è superato e nuove tendenze si sono manifestate, delle quali non è possibile ancora prevedere il domani.

Il rimprovero generale che la generazione sopravvenuta ha mosso al simbolismo è di aver trascurato la vita. « Nous avons rêvé — scrive il de Régnier; ils veulent vivre et dire ce qu'ils ont veçu directement, simplement, intimement, lyriquement. Ils ne veulent pas chanter l'homme en ses symboles, ils veulent l'exprimer en ses pensées, en ses sensations, en ses sentiments. C'est le voeu des meilleurs d'entre les nouveaux venus, des Fernand Gregh, des Charles Guerin, ou des Francis Jammes ».

Saint Georges Bouhélier, reagiva bruscâmente, raccogliendo nel gruppo del *naturismo* Maurice Le Blond, Eugène Montfort, Jean Viollis, Joachim Gasquet, ed altri (1). Il naturismo ha tentato anche di abbordare la scena, vedremo poi con quale risultato. Gli *umanisti*, gli *integralisti*, i *neo-idealisti*, i *classicisti*, sono altrettante scuole e scuolette rampollate dal simbolismo, dalle quali sino ad ora il teatro non ha ricevuto alcun impulso efficace.

I soli tentativi degni di nota, dopo quello del Maeterlinck, ci vengono dal gruppo dei mistici puri con a capo il Claudel, costituitosi anch'esso sulle rovine del simbolismo. Ma qualsiasi distinzione netta di scuole e di tendenze in una materia nella quale regna ancora il caos, sarebbe prematura ed arbitraria.

Ce ne convincerà meglio un breve esame delle opere.

* * *

Il merito di aver per i primi trasportato nel dramma i concetti ed i canoni della nuova scuola, spetta ai poeti belgi. La natura meditativa del genio fiammingo,

---

(1) *Cfr. M. Leblond. Essai sur le naturisme.* Paris, Mercure de France 1896.

assuefatta ai melanconici orizzonti, da cui insieme alle nebbie indistinte della sera si sollevano frotte di sogni vaghi e infiniti desideri di annientamento, doveva trovare la sua espressione meglio piena e squisita nelle strofe simboliche e misticizzanti della nuova lirica. Charles Van Lerberghe, Georges Rodenbach, Émile Verhaeren, Max Elskamp, Maurice Maeterlinck, Grégoire Le Roy, André Fontainas, Albert Mockel, Fernand Séverin (1), formano una magica e splendente corona all'anima immortale del piccolo Belgio. Gli artisti di questa famiglia latina non si lasciano dominare dalle seduzioni mediterranee: essi ne traggono soltanto gli elementi atti a fortificare le loro tendenze native: s'allontanano a volte dalla chiarezza classica, sono più aspri e inflessivi, abituati a guardare in loro stessi e a trovarsi in fascio coi loro pensieri.

Il teatro simbolista belga prende coscienza di sè con *Les flaireurs* di Van Lerberghe (2), piccolo dramma strano, denso di presentimento e di intenzioni incoscienti: i *flaireurs* della morte sono quelli che sentono la morte, che piacciono alla morte.

Poco dopo *Maurizio Maeterlinck* (3) concepiva il

---

(1) Cfr *C Lazzerini, Interpreti dell'anima belga* Lemonnier ed Firenze. *A. Hermann. Le mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880* Paris Mercure de France 1912. *F Meriano. Anime fiamminghe, antologia della poesia belga contemporanea.* Bari Humanitas 1915. - *F. Sévérin* in Mercure de Fr. n. 270-71 Sett Ott. 1908.

(2) Van Lerberghe è vissuto tra il 1861 ed il 1907. Esteta raffinato, egli vede il mondo in simboli di una ineffabile grazia voluttuosa. La sua poesia rivela una perfetta fusione dell'*io* con l'anima delle cose. Di lui si possiede anche una commedia: *Pan*, rappresentata nel 1906, tentativo di teatro ideologico

(3) Maurizio Maeterlinck è nato a Gand il 29 Agosto 1862 da una antica famiglia fiamminga, che rimonta al XIV secolo. Trascorse l'infanzia a Oostaker, sulle rive del lago canale che unisce Gand a Tereusen, vivendo in comunicazione diretta con la campagna, coi fiori, con l'ampio fiume popolato da grandi navigli che dovevano, per i primi, dilatare gli orizzonti del giovane sognatore Dopo un periodo trascorso nel collegio dei padri Gesuiti di Santa Barbara, M M. inizia gli studi di diritto, compiuti più tardi a Parigi. Il soggiorno nella capitale; la conoscenza dei maggiori artisti e poeti, le nuove correnti di idee, svolsero e fissarono definitivamente le sue attitudini letterarie. Nel 1889 egli pubblica il suo primo volume *Serres chaudes*. Profumi e voci scolorite, musiche lontane; onde d'incensi invisibili; tutta l'anima sua, tutta l'anima buona, tutte le ali degli angeli, tutti i fiori della primavera moribonda, tutti i profumi dell'autunno fresco: ecco la melanconia languida, ecco la dolcezza, ecco il sapore soave della poesia del gran belga. Da allora in poi poco può dirsi della sua vita privata, che si svolse in un tranquillo raccoglimento domestico e tutta in comunione con la natura, con i suoi frutti, le sue api, i suoi alberi più cari. In questi ultimi tempi, tragici per la sua terra natale, M. M. ha raccolto nella sua voce tutte le voci

M. Maeterlinck

suo originale teatro per marionette, quello che doveva assicurare in tutto il mondo la gloria dell'oscuro poeta di *Serres chaudes*.

Sarebbe presunzione invero eccessiva quella di voler fissare in poche pagine la multiforme e complessa fisionomia di questo artista singolare, destinato a prender posto fra i più personali, i più arditi riformatori che vanti la letteratura moderna. Lirico suggestivo, pensatore geniale, drammaturgo singolarissimo, Maurizio Maeterlinck lascia in ogni campo da lui tentato, l'impronta del suo ingegno ribelle ad ogni forma tradizionale e schiude all'arte orizzonti non peranco esplorati.

Egli contava appena ventisette anni, quando un articolo entusiastico di Octave Mirbeau su *La prin-*

---

del popolo eroico, e pur senza andare mai contro la sua natura, ha saputo essere nelle polemiche, nelle esortazioni, nei commoventi saluti, il poeta della patria oppressa e soffocata. E. Ferrieri, prefaz. a, l'Intrusa — op. cit.

Cronologia delle opere teatrali: *La princesse Maleine* (1889) *L'intruse*, *Les aveugles* (1890) *Les sept princesses* (1891) *Pelléas et Mélisande* (1892) *Alladine et Palomides*, *Intérieur* — *La mort de Tintagiles* (1894) *Aglavaine et Sélysette* (1896) *Ariane et Barbebleu*, *Soeur Béatrice* (1901) *Monna Vanna* (1902) *Joyselle* (1903) *L'oiseau bleu* (1909) *Marie Magdeleine* (1913) *Le bourgmestre de Stilmonde* (1919).

Da consultare: *A. Brisson*, *La comédie littéraire* Paris Colin 1894 *F. Carez*, *Auteurs contemporains*. Liège 1897 — *R. Doumic*, *Les jeunes* Paris Perrin. 1896. *Frederix*, *Trente ans de critique* II Paris Hetsel 1900 *Ch. Fuinel*, *Art et critique* Paris 1898. *E. Gilbert* *En marge de quelques pages*, Paris, Plon 1900, e *France et Belgique* Paris Plon 1905 — *D. Horrent* *Ecrivains belges d'aujourd'hui* Bruxelles 1904 — *E. La Jeunesse* *Les Nuits* etc. Paris Perrin 1896. *Lazare B*, *Figures contemporaines*. *Lencou*, *Le théâtre nouveau* Paris Savine 1898 — *G. Leneveau*, *Ibsen*, *Maeterlinck* Paris, Ollendorff 1902. *M. Mainor*, *Maeterlinck moraliste* Angers 1902 *A. Reggio* *Au seuil de leur âme* Paris 1905. *M. Salomon* *Art et litterature* Paris Plon 1901 *E. Schuré* *Precurseuss et revoltés* Paris Perrin 1904. *A. Van Bever*. *Maurice Maeterlinck* Paris. Sansot. 1904 - *W. Archer* *Study and stage* London. Grant Richard 1899. *A. Heine* *Maeterlinck*. Berlin, Schuster 1905 *I. Schlaf*: *M. Maeterlinck* Berlin Bard. 1906 *E. Steiger*. *La genèse de la dramaturgie nouvelle* II, Berlin 1898.

C. Lemmonier. *La vie belge* Paris-Fasquelle 1905 — *A. Benoist* *Le théâtre d'aujourd'hui* op. cit. Série II. *B. Villanova Ardenghi*: *Teatro di fantasia* (M. M.) in Riv. teatr. it. a. 1911 fasc. 3 e 4. *M. Esch* *L'oeuvre de M. M.* — Mercure de France-Paris 1912 *R. Doumic*: *Les deux manières* de *M. M.* M. in Rev. de Mois 5 p. 10-1902 *A. Pastore* *L'evoluz. de M. M.* in Nuova Ant. s. 4-104-1903. *D. Horrent* *M. M.* in Rev. Belg. s. 2 36-1902. *L. Lacour* *id.* in Grand. Rev. 22 1902. *V. M. Crawford* *id.* Fort. Rev. n. s. 62 1897. *G. Schuré* *La lutte entre l'âme et la volonté en Ibsen et Maeterlinck* in Rev. d. Rev. 41-1902. *S. de Soissons*: *M. M.* in Contemp. Rev. 86-1904. *Lo stesso*, id. in Edimb. Rev. 193-1901 *Lo stesso*, id. in Nuova Par. 1-1902. *M. Dauville*: *Psycologie et télépathie dans le théâtre de Maeterlinck*, in Rev. génér 86 1907. ***A. Cervesato***: ***L'idea mistica in M. M.*** **in Nuova Ant. s. 5-157-1912.**

cesse Maleine, dava libero volo al nome del giovine avvocato di Gand.

« Ie ne sais rien de M. Maurice Maeterlinck — scriveva il Mirbeau - s'il est vieux ou jeune, riche ou pauvre.... Je sais seulement qu'aucun homme n'est plus inconnu que lui, et je sais aussi qu'il a fait un chef d'oeuvre: non pas un chef d'oeuvre étiqueté chef d'oeuvre à l'avance, comme en publient tous les jours nos jeunes maîtres, mai; un admirable et pur et éternel chef d'oeuvre, un chef d'oeuvre qui suffit à immortaler un nom et à faire bénir ce nom par tous les affamés du beau et du grand: un chef d'oeuvre comme les artistes honnêtes et tourmentés, parfois, aux heures d'enthousiasme, ont rêvé d'en écrire un, et comme ils n'en ont écrit aucun jusqu'ici ».

Che cosa è mai questa « *Princesse Maleine* » capace di sollevare a tal segno gli entusiasmi del brutale autore di *Les affaires sont les affaires?* È dessa un dramma nel senso ordinario della parola? una azione lirica? una *féerie*, una pantomima? Ed a che scopo tentar di classificare l'inclassificabile, quando appunto nella sua ribellione a tutte le regole consacrate dalla tradizione consiste il segreto della sua bellezza artistica? Arte strana, ammalata; è forza convenirlo; che vi disorienta a prima vista, ma arte indubbiamente, che tocca alle più intime e pure radici del nostro essere, che si insinua lentamente e inavvertitamente entro la parte più sensibile del nostro spirito al pari di un filtro magico e potente. Il cervello del Maeterlinck, ha scritto qualcuno, è come un apparecchio fotografico che non si trova a fuoco e che dà immagini velate di sogno.

Hjalmar, re di una parte dell'Olanda, ha fidanzato suo figlio Hjalmar a Maleine, figlia del re Marcello. Credendosi provocato da quest'ultimo, uccide lui e la regina, distrugge il paese e chiude Maleine in una torre. Ma costei insieme alla nutrice, riesce ad evadere. Ella ama sempre il principe Hjalmar. e lo raggiunge nel suo castello mentre egli si è fidanzato a Ugliana, che Anna, sua madre, regina di Jutland, giovandosi dell'ascendente voluttuoso che esercita sul vecchio re Hjalmar, ha imposto ad entrambi. Appena il principe ritrova Maleine, si riattacca a lei, respingendo Ugliana. Ciò segna la condanna della povera

Maleine. La perfida Anna, con la complicità forzata del re suo amante, strangola la sciagurata fanciulla. Ma costui, non resistendo ai rimorsi, confessa il misfatto. Suo figlio allora uccide la concubina Anna e si uccide: mentre il vecchio, brancolando come un pazzo, chiede di far colazione.

Così narrato — voi ve ne accorgete — tutto ciò è nulla o quasi. L'azione si svolge al di fuori da ogni preoccupazione psicologica, obbedendo al ritmo di un pensiero inafferrabile, in altrettanti quadri che rappresentano come le tappe del suo incerto cammino verso una mèta ignorata. Le immagini sorgono, dispaiono, si incrociano, si compenetrano, fluttuando quali ombre sopra uno schermo perpetuamente mutevole: il loro linguaggio breve, convulso, fatto di frasi incoerenti e di propositi interrotti, sembra preso a prestito dal balbettio infantile: ed invero, esaminando i movimenti goffi ed impacciati di questi esseri, le espressioni inconscie dei loro volti pallidi, vi vien fatto di ripensare a certe ascetiche figure dalle mani sottili ed esangui che si staccano dalle icone votive dei primitivi toscani.

Tutte le transizioni psicologiche sono abolite: ciascuno dei personaggi parla seguèndo la sua allucinazione segreta; passa dalla collera alla calma, dalla gioia alla disperazione senza una giustificazione apparente: finchè attraverso la nebbia opaca nella quale esso si agita, pare che si insinui un raggio di luce: ma è illusione breve: le tenebre tornano ad invadere ancor più fitte la scena.

Gli stessi protagonisti sembrano vivere sotto l'impressione di un incubo: dicono cose che non dovrebbero dire: non dicono quello che dovrebbero: compiono ciò che non dovrebbero fare e viceversa: sopravviene finalmente la catastrofe a colorire di una sua luce fosca e intraducibile questo polverizzamento d'anime ricadenti come un getto di minute stille nella vasca della nostra sensibilità artistica, e la mente che ha seguito attonita e commossa, sente strette come in un fascio possente tutte le sue fibre emotive e balzare dai precordi l'entusiasmo quasi tempesta scatenata che non conosce più freno (1).

---

(1) « Lire du Maeterlinck c'est agréable comme d'écouter une histoire de revenants — on n y croit pas — mais cela donne un petit frisson d'inquiétude »: M. Esch. op. cit.

O Maleine, giglio puro e sottile, nato dal nostro sogno, fiore esangue della nostra malinconia sacrificato alla brutale esigenza del tuo destino tragico; quali accenti innati hai tu risvegliato nel nostro cuore insonne, con la dolce e rassegnata musica della tua voce infantile, simile ad un tremolio dorato di stelle sullo specchio calmo d'un lago? E tu vecchio re Hyalmar, terribile ed inconscio strumento di questo fato misterioso, pavido al pari di una fanciulla, che ti aggiri simile a un Re Lear, orbato delle sue cose più care: donde viene che al tuo brancolar perduto pei meandri del cieco castello, ed al vaneggiamento delle tue confuse parole, il nostro cuore rimanga colpito come da una rivelazione sovra umana e le pupille abbagliate da una bellezza senza ritorno?

Questo si deve, per certo, all'arte prestigiosa dell'artefice, che avendo soppresso tutti gli strati di belletto letterario accumulati da secoli di retorica, ha saputo ritrovare in fondo all'anima l'espressione vergine e genuina della passione umana, ridonare alle parole la loro virtù primitiva e sintetica.

A lui dobbiamo l'intuizione dei legami misteriosi che avvincono le creature alle cose inanimate, alle potenze terribili che pesano sulla vita umana e sugli esseri meschini che lottano e soffrono nelle tenebre. " Ecco, — scrive il Maeterlinck stesso — lo spettacolo che il mondo ci offre: da un lato una morte indifferente e inesorabile, cieca, tentennante quasi a caso, che trascina via di preferenza i più giovani e i meno disgraziati; dall'altro, dei piccoli esseri fragili, tremanti, passivamente pensosi, e le parole pronunziate, le lacrime sparse, non prendono importanza che in quanto esse piombano nell'abisso all'orlo del quale si svolge il dramma, e vi echeggiano in un certo modo da far intendere che l'abisso è vastissimo, perchè tutto ciò che va a perdervisi vi produce un rumore confuso a assordito... „ " *Pauvres petits pantins aux mains de la destinée...* „ ecco gli uomini che vivono sulla terra per grandi o piccoli, umili o potenti, deboli od energici che siano: che meraviglia quindi se gli atti di queste povere creature appaiono ai nostri occhi confusi ed insignificanti come le andate e venute delle formiche sull'erba? Quello che si deve cercar di rendere, è il ronzio con-

fuso che esse fanno sulla terra, è il loro vano arrabattarsi, è la loro impotenza, in faccia alle enormi forze sempre pronte a schiacciarle. Nulla ha propriamente un senso nella vita, e le più umili manifestazioni, devono essere notate con tanta cura quanto gli atti ai quali abbiamo l'abitudine di attaccare un valore ed un significato. (1) Ecco perchè nel bel mezzo di avvenimenti i più emozionanti, il poeta si sofferma a particolari che non hanno con essi alcun rapporto apparente: perchè quelli e non altri?

Per niente: perchè così è la vita. Accanto ad essi ve ne sono altri, scelti a disegno, che rivestono una particolare significazione simbolica e che servono a rinforzare il concetto principale: così l'episodio maraviglioso delle sette beghine che appaiono fatalmente nei momenti più tragici dell'azione, così quello del pazzo che si affaccia alla finestra della stanza in cui è strangolata Maleine e paga con la vita l'imprudenza della sua mente inconscia.

Giacchè tutto qui, sia volontario sia involontario, sia logico, sia campato nelle nuvole, assume una doppia vita misteriosa e profonda, non sempre intelligibile e non sempre bella, ma regolata pur tuttavia dal disegno fermo e preciso di una volontà che sa ove ci conduce.

Dal simbolo chiaro e preciso di tempeste che muggiscono, di lampi che fulminano, di cani che abbaiano, di torri che crollano: usato financo da Shakespeare; a quello più oscuro e sconcertante dei getti d'acqua che singhiozzano e muoiono, delle lampade che si spengono, della emoraggia nasale dalla quale è colta Maleine nel suo ritrovo notturno con Hyalmar: è una sinfonia completa in cui le voci della natura si mescolano e si armonizzano con quelle più segrete degli esseri, cristallizzandosi in concetti senza senso pei profani, ma che agli occhi degli intelligenti rivestono un carattere di rara bellezza.

Quando, accompagnato da un simile corteggio inusitato di simboli, il Poeta si appressa ad una situazione veramente umana e drammatica, quale l'assassinio di Maleine e i terrori del re Hyalmar, allora

(1) Cfr. *A. Benoist* — *Le théâtre d'aujourd'hui* — op. cit. p. 73 e seg.

veramente il tono dell'azione si fa più intenso e tragico, assurge ad altezze che, anche per l'imitazione tutt'altro che dissimulata che ne vien fatta, rammentano i più meravigliosi passi dello Shakespeare.

" Il faudrait toute l'eau du déluge pour me baptiser à présent „ geme Hyalmar, novello Macbeth.

Mai come intorno a questo misfatto il poeta ha saputo creare una così suggestiva atmosfera d'angoscia : una così piena collaborazione tra l'anima nostra e quella delle cose, un così completo parallelismo tra le attività umane e gli aspetti della natura.

Ma c'è dell'altro, come nota anche il Benoist, negli eroi del Maeterlinck, fuori da questa specie di superstizione astrologica : essi sembrano ossessionati costantemente dall'idea che non sono essi ad agire, bensì una forza misteriosa che agisce in essi ; ed a questo riguardo la sua concezione del fato è differentissima da quella degli altri poeti drammatici. Nel teatro dei Greci e di Shakespeare sono gli spettatori ad accorgersi di una volontà onnipossente che trascina gli uomini verso una mèta della quale essi non hanno coscienza ; gli eroi di Maeterlinck invece, sono consci della fatalità che li trascina e da essi sembrano trarre quella strana impotenza a volere e ad agire, che non è ultima cagione della nostra meraviglia, e che li fa apparire simili a tanti sonnambuli i quali procedano a tentoni nelle tenebre.

Infatti, ciò che interessa in essi, non son tanto i sentimenti che possono esprimere, quanto quelli che restano alla soglia della coscienza, i timori vani, i presentimenti appena abbozzati; armonie sottili tra l'anima delle cose e la nostra, per penetrare le quali ci occorre, per amore o per forza, seguire il poeta nei domini dell'incosciente o del subcosciente.

Che tutto ciò sia sempre ugualmente logico o almeno accettabile, non diremmo. Tutti gli ornamenti spirituali di cui il Maeterlinck fa sfoggio non riescono a celare, alla fine, la povertà rudimentale della sua psicologia, incapace di assurgere ad una visione veramente organica e sintetica della vita.

Che altro sono difatti i suoi drammi, se non chiazze di colore gettate qua e là, sovente alla rinfusa, con un procedimento rapito agli impressionisti, cioè più

col sussidio di una sensibilità morbosamente raffinata, che non con quello di una concezione sicura e poderosa del mondo?

* * *

Questa unilateralità di temperamento nel Maeterlinck troverà la sua massima esplicazione nei tre brevi atti scenici ch'egli ha raggruppato sotto il nome di *Drammi per marionette*, e che per il loro contenuto più umano, hanno meglio valso a stabilire la sua fama di drammaturgo. Drammi del destino o della morte — che, come egli ci ha insegnato, sono tutta una cosa — avrebbe potuto egli chiamarli, in quanto in essi la morte si presenta come la vera protagonista, che stende dappertutto la sua ombra, che si preannuncia con innumerevoli presagi nell'animo assorto dei personaggi, che si rivela nei lenti silenzi, nei fremiti delle foreste, nei muggiti del mare, nei lugubri voli degli uccelli notturni. (1)

Una piccola famiglia sta raccolta intorno all'avolo cieco, in una notte serena di primavera, mentre nella stanza adiacente, una giovane madre riposa affranta dalla crisi fatale che ha messo in pericolo la sua esistenza. I suoi cari considerano ormai superato il pericolo, e parlano così, del più e del meno, ma col pensiero sempre vigile e fisso, sebbene inespresso, a colei ch'è in lotta col suo destino. Ed ecco l'*intrusa*, la morte terribile, che penetra nella chiusa stanza, invisibile a tutti gli occhi, tranne a quelli dell'anima, e vi reca il fascino terribile del suo mistero:

L'avolo. E' entrata?
Il padre. Chi dunque?
L'avolo. La donna.
Il padre. Ma' no, la donna è discesa.
L'avolo. Io credevo che si fosse seduta qui accanto a noi.
Lo zio. La donna?
L'avolo. Sì.
Lo zio. Non mancherebbe che questo!
L'avolo. Non è entrato nessuno nella stanza?

(1) Cfr. *E. Ferrieri.* Pref. a *L'intrusa, I ciechi, Interno.* Sonzogno, Milano.

Il padre. Ma no, nessuno.
L'avolo. E vostra sorella non è qui?
Lo zio. Mia sorella non è venuta; ma che pensate dunque?
L'avolo. Voi volete ingannarmi.
Lo zio. Ingannarvi?
L'avolo. Orsola, dimmi la verità, per amor di Dio.
La figlia maggiore. Nonno, nonno, ma che avete?
L'avolo. E' accaduta qualche cosa; sono certo che mia figlia sta male.

Il dialogo procede tutto così a piccole frasi spezzettate, di una semplicità quasi infantile.

Si ha l'impressione che i personaggi non esprimano che nulla o quasi nulla dei pensieri intimi che li agitano, e che l'autore si sia ricordato di quella osservazione del Talleyrand che dice: la parola è stata data agli uomini per nascondere il proprio pensiero. Ma il cerchio magico si va a poco a poco restringendo; di pari passo con l'angoscia che ci attanaglia: è un crescendo orchestrato in maniera incomparabile come se tutte le sinfonie dell'anima intonassero il loro canto pieno e tormentoso, per culminare nella catastrofe finale: l'apparizione della suora infermiera che con un semplice cenno della mano avverte i presenti che l'irreparabile si è compiuto.

Quale effetto inusitato, indimenticabile, prodigioso! Ci sono nel corso del lavoro frasi terribili, nella loro apparenza candida e disinvolta, frasi che scoprono abissi paurosi di terrore, che danno brividi profondi, come se veramente qualche cosa del grande mistero sia penetrato alla soglia della nostra coscienza per la porta aperta della nostra sensibilità. E' desso il sesto senso di cui parlano gli occultisti? Telepatia? suggestione? Impressionabilità morbosa? Tutto ciò non ci riguarda. A noi importa considerare il solo fenomeno artistico, anzi drammatico, e rivelare da questo punto di vista gli effetti innegabili cui il Maeterlinck giunge con una povertà di mezzi che non potrebbe esser maggiore, con un disprezzo di tutto quanto può costituire artificio di tecnica o di pensiero.

Assistiamo, intanto, al capovolgimento del principio che informa ogni dramma sin quì conosciuto. Se noi osserviamo questi personaggi nella loro inco-

scienza, nutrita solo di presentimenti, e nella loro vaga rassegnazione ad un destino inesorabile, non possiamo a meno di constatare come manchi tra essi qualsiasi elemento di contrasto capace di creare il *dramma*. D'altra parte, se noi consideriamo l'emozione che le loro vicende ci destano, le sensazioni che essi provocano nel nostro cervello, non tardiamo ad accorgerci che il vero dramma è in noi spettatori, nella nostra coscienza sensibile, nella nostra capacità emotiva, mentre i personaggi non ne vivono che il riflesso, ne sono, per dir così, il commento lirico.

Codesto spostamento di visuale per cui da spettatori ci mutiamo in attori veri, costituisce l'innovazione estetica del Maeterlinck.

I pregi ed i difetti di un tal procedimento risulteranno ancor più evidenti ne *L'interno*.

Quì, coloro che dovrebbero essere i protagonisti del dramma non pronunciano una parola in tutta l'azione: noi li vediamo attraverso una larga finestra vetrata attendere alle loro solite occupazioni serotine muti ed inconsci del grave destino che su di essi si è abbattuto. La loro figlia maggiore trovò la morte nel fiume, e coloro che ne recarono la ferale notizia non osano turbare tanta pace serena e raccolta. “Aspettano la notte — dice il vegliardo — semplicemente, al chiaro della lampada, come noi l'avremmo aspettata nella nostra stanza, e pure mi sembra di vederli dall'alto di un altro mondo, soltanto perchè io conosco un piccola verità che essi non conoscono ancora.... Credono che nulla potrà accadere, perchè hanno serrata la porta e non sanno che qualche cosa si svolge sempre nelle anime e che il mondo si stende oltre le porte della casa... „

E' un nulla e pure il fremito della morte è passato qui dentro, si è insinuato nelle nostre midolle col brivido caratteristico di gelo; tiene la nostra respirazione sospesa.

Donde tanta intensità di pensiero e di emozione? Ce ne offrono la chiave due brevi osservazioni dell'autore, di una finezza così acuta che sembra vi trapassi il cuore come un colpo di spillo:

— Bisogna aggiungere qualche cosa alla vita ordinaria prima di poterla comprendere... — State

attenti: non sappiamo fin dove l'anima si espande intorno all'uomo... „

Ecco ancora un dramma in cui la *parte* del protagonista è costituita da una entità astratta: la lugubre notizia della morte, che sembra quasi dilatarsi in onde progressive e colorare della sua ineluttabile tragicità ogni atto ogni parola ogni gesto dei personaggi.

Ne *I ciechi* il progresso dell'azione e perciò dell'emozione è meno sensibile: il che nuoce al valore dell'opera. L'angosciosa situazione di costoro, aspettanti invano, a notte alta, nel folto della foresta millenaria, il ritorno del vecchio prete che loro serviva di guida, e che colpito dal suo fato improvviso è rimasto lì cadavere, in mezzo a loro che ne ignorano la presenza, non si rinnova e si intensifica se non per palesi espedienti tecnici, che non riescono ad illuderci intorno alla mancanza di una vera e propria catastrofe. Quale è il simbolo de *I ciechi?* L'umanità che versa nella sua oscurità profonda, attendendo la rivelazione della morte come l'unica spiegazione che il Poeta sappia trovare alla vita?

Certo si è che il Maeterlinck in questo primo periodo della sua attività artistica sembra pervaso da uno strano pessimismo che lo rende particolarmente incline all'esaltazione del fenomeno mortale. Dopo aver a lungo rabbrividito innanzi a questa fatalità misteriosa che minaccia tutto quanto l'universo, egli si ripiega su sè stesso, e come il pauroso cerca di trarre coraggio dal considerare senza veli l'oggetto della sua paura, così egli, nella familiarità quotidiana con le forze invisibili, si studia di dominare il turbamento che tutto lo invade.

Non dunque è il Maeterlinck un amante della morte, come da qualcuno fu chiamato; ma semplicemente un contemplatore della diva severa: chè se volessimo averne la riprova ci basterebbe esaminare partitamente gli altri lavori drammatici appartenenti al medesimo ciclo, cosa che non ci è consentita dall'indole di questo lavoro.

In *Pélleas et Mélisande* noi troviamo ripetuti i medesimi difetti ed i medesimi pregi de *La princesse Maleine*. L'argomento: una ennesima riproduzione

della tragedia di Paolo e Francesca, con la uccisione finale dei due cognati da parte di Golaud, marito di Melisanda: la tecnica: un seguito di impressioni scucite e confuse in mezzo alle quali alcune scene che ci colpiscono per la loro stranezza o la loro poesia, e che riproducono impressioni sottili e vere, capaci di aprire alla nostra immaginazione prospettive misteriose (1). Intercalando scene di diverso genere, in modo siffatto, l'autore ha senza dubbio voluto mostrarci quanto l'azione teatrale, alla quale abbiamo la debolezza di attribuire tanta importanza, sia una cosa secondaria a confronto di quelle migliaia di avvenimenti oscuri che passano senza rumore, delle forze sconosciute che trascinano l'universo. Ha voluto anche mostrarci che il mondo delle apparenze è il solo che ci sia accessibile, e che in esso soltanto l'artista può trovare la bellezza. Vedremo poi come egli stesso, mutando concezione intellettuale, abbia abbandonato anche codesta sua maniera, riconoscendo con ciò implicitamente l'esistenza di una sproporzione tra le sue ambizioni artistiche ed i mezzi che egli impiega per realizzarle.

Ma senza anticipare il giudizio sulla produzione successiva, ci sia lecito quì di constatare come egli non riuscirà d'ora in poi mai più a ritrovare quel senso di poesia sottile e profonda, capricciosa e primitiva che ha dettato gli episodi della fontana e della torre e quello del piccolo Yniold, in *Pélléas et Mélisande*, episodi nei quali egli, essendo riuscito a valicare lo spazio che separa il dominio del possibile da quello dell'immaginario, l'umile germe della realtà sboccia in fiore di sogno.

* * *

Tra il 1896 ed il 1900 il pensiero e l'arte di Maurizio Maeterlinck subiscono una radicale trasformazione. Il fenomeno è talmente insueto nella storia delle lettere, da meritare che ci soffermiamo alquanto. Abbiamo conosciuto a dozzine scrittori che dall'ateismo o dall'indifferentismo furono attratti nell'orbita

(1) Cfr. *Benoist*, op. cit. pag. 90.

della fede, ma ben pochi che dal misticismo quasi morboso, siano al pari di lui passati ad un sistematico e sereno ateismo. Senza aver conosciuto i tormenti di un Jouffroy all'ora del dubbio devastatore, o l'angoscia sentimentale che cacciò Rénan dal seminario, Maurizio Maeterlinck si libera con una gioia altrettanto enimmatica che inattesa da tutto un passato di fede e di cristiana speranza. (1) Egli, che si era fatto l'interprete del terrore irragionevole di fronte al Destino ed alla Morte ; è arrivato invece alla calma, alla tranquillità fiduciosa e serena. Avendo ripudiato la credenza nel fato, si è in certo modo svincolato dal terrore del Fato; lo ha svestito delle sue apparenze cupe e misteriose per ridurlo allo stato di messaggero, il quale a certi momenti della nostra vita viene ad avvertirci che è suonata l'ora in cui dobbiamo giudicare noi stessi.

Lasciando in seconda linea l'opera di mera creazione artistica, egli si attribuisce la missione di divulgare in opere di carattere pseudo-filosofico una nuova dottrina difficilmente formulabile, nella quale sembra che prevalga una certa concezione della giustizia istintiva, una grande fiducia della creatura umana in sè stessa e nella sua potenza illimitata di sviluppo morale.

Considerando il suo ateismo isolato come se fosse divenuto l'eredità della gran massa degli uomini, egli considera ormai le credenze religiose quasi " pallidi e languidi miti, teorie vane di impotenti fantasmi, che non regnano più presso i credenti se non allo stato di vacillanti ricordi „

In noi stessi, ormai, noi troveremo tutto ciò che ci attendevamo un tempo dagli Dei.

" S'il est vrai — scrive egli ne *La sagesse et la destinée* — qu'une sort de prédéstination domine toutes les circonstances d'une vie, cette prédéstination ne saurait se trouver que dans notre caractère, et le caractère n'est-ce pas ce qui devrait se modifier le plus facilement dans un homme de bonne volonté ? „

Ogni salvazione è riposta quindi nella saggezza.

La saggezza è coscienza di sè medesimo, supera-

---

(1) Cfr. *E. Gilbert* : *France et Belgique. Études litteraires.* Paris Plon. 1905.

mento della propria natura mortale, tirocinio di tutte le virtù morali per ascendere alla perfetta bellezza; in una parola, il sentimento dell'infinito applicato alla nostra vita morale.

La saggezza ci insegna a respingere il dolore, a rinunziare alla felicità per ottenere la felicità. Ma non si creda che essa sia sacrifizio incondizionato: c'è il sacrifizio dei forti e quello dei deboli che è viltà o inanità.

Il sacrifizio non deve essere un modo di nobilitarsi ma un segno di nobilitazione. Posto che al mondo e fuori del mondo non c'è castigo o compenso, dalla loro soppressione nasce immediatamente una legge morale superiore. Ed eccoci alla conclusione fondamentale della nuova teoria maeterlinckiana. La virtù non trova compenso che in sè stessa. C'è una gioia umana a far il bene perseguendo uno scopo, c'è una gioia divina a fare il bene, non sperandone alcun guiderdone. Meno si sa perchè si fa il bene, più esso è puro.

La felicità quindi esiste, ma è quella del saggio che ha rotto ogni vincolo col suo passato ed ha saputo acquistare la piena libertà interiore, non già sopprimendo ma purificando le sue passioni.

Abbiamo creduto di dover riferire alcune delle idee più caratteristiche dell'autore di *Le trésor des humbles*, perchè esse ci aiutano ad intendere la portata artistica e morale dei drammi da lui dettati in questo periodo.

Monna Vanna, *L'oiseau bleu*, *Marie Magdeleine*, rassomigliano ad *Alladine et Palomides* o a *L'intérieur*, come un quadro di Watteau potrebbe somigliare a un affresco del Perugino.

Monna Vanna, in singolar modo, si distacca da quanto aveva sino allora il Poeta concepito, per menare alla esaltazione della vita ardente e libera, dell'amore appassionato e dominatore.

Dramma ineguale ma superbo; confuso, ma profondo e vigoroso, esso segna altresì il ritorno dell'autore nelle dighe della tecnica tradizionale, il che non milita interamente a vantaggio del drammaturgo. La scena è posta in Italia al XV. secolo, ma la natura immaginaria dei personaggi e la nebulosità poetica della quale quegli li circonda mettono in singolare

dubbio l'esattezza della visione storica. Il condottiero Prinzivalle assedia, per conto dei Fiorentini, Pisa che è allo stremo. Tuttavia egli fa agli assediati una singolare proposta. Lascierà passare in città munizioni da fuoco e da bocca, se Monna Vanna, la bellissima sposa di Messer Guido Colonna, verrà a lui nella notte, nuda sotto un mantello. La proposta desta orrore e furore nell'animo di Guido, ma rassegnazione e virtù di sacrifizio in quello della donna. Quando ella si presenta a Prinzivalle, nel secondo atto, ella trova in luogo del mercenario incolto e feroce un gentiluomo umanista che arde d'amor purissimo per lei da molti anni e che la rispetta. In quel momento un commissario dei Fiorentini viene per arrestare il condottiero caduto in sospetto della repubblica. Ma Vanna gli offre l'asilo nella città. E' il ritorno. Guido, nel suo furore bieco, si illumina di gioia selvaggia. Egli tiene in sua mano l'offensore e non crede alla moglie che gli narra la nobile condotta di lui. Intendendo finalmente ella che non ha altro mezzo di salvarlo, finge di essere animata dal medesimo odio del marito, chiede di disporre della vita di Prinzivalle, mentre gli mormora all'orecchio: Taci: io t'amo, ti salvo, fuggiremo insieme e il velario si chiude sul suo grido esultante: “ *C'était un mauvais rêve... Le beau va commencer...* „

L'impressione che produce questo dramma non potrebbe essere più strana e suggestiva. Un soffio ardente di lirismo e di idealità lo traversa e lo soffonde: idealità e lirismo umani. cioè nutriti, dei medesimi palpiti della nostra carne avida.

Non dunque la verità, ma la menzogna è destinata a trionfare. E sulla menzogna sarà possibile a Vanna di riedificare nuovamente la sua vita, inquantochè — lo rammentate? — la sola felicità possibile è nella liberazione del proprio istinto purificato e fatto degno di ascendere alla suprema virtù. I difetti di forma e di composizione non possono impedire a quest'opera originale e squisita di rimanere come uno dei saggi più preziosi del nuovo orientamento subito dall'autore.

Se in *Monna Vanna* vibra il dramma, nel senso migliore della parola, in *Joyzelle* siamo ricondotti in pieno regno fantastico. I ricordi ariosteschi e shakespeariani della *Tempesta* vi si fondono con grazia

poetica, senza tuttavia trovare la via della nostra sensibilità.

Ne *L'oiseau bleu*, al contrario, volendo scrivere una fiaba per fanciulli, il poeta ci ha dato assai più che non avesse promesso. La sua *féerie* — scrive giustamente il Benoist — non è soltanto una festa per l'immaginazione e per gli occhi, ma è un poema squisito, in cui abbiamo ritrovato il vero Maeterlinck, colui che sotto le vane apparenze, che noi prendiamo per la realtà, sa farci intravvedere l'anima misteriosa delle cose.

Quell'uccellino azzurro che il piccolo Tyltyl e sua sorella Mytyl vanno inseguendo senza mai poterlo raggiungere, dimenticando che la loro tortorella domestica ha un colore azzurro di penne assai più grazioso, non è altro che il simbolo della felicità umana, che noi ci affanniamo a conquistare fuori di noi, ignorando che invece essa si trova in noi stessi.

Il fondo di questa fiaba è dunque l'ottimismo, un ottimismo che non ignora le miserie della nostra natura, ma che stima ciononostante la vita degna di esser vissuta, purchè sappiamo scoprire ciò che ne forma il fascino e la bellezza.

Dalla grazia delicata e profonda de *L'oiseau bleu* tutta profumata di simboli e pervasa di poesia, passiamo a *Maria Maddalena*, penultima opera drammatica del Maeterlinck, un dramma storico vero e proprio, con personaggi veramente esistiti, dei quali si conoscono le parole e le gesta, il che obbliga il poeta ad immettersi nelle rotaie della verisimiglianza e della tradizione: un vero *tour de force* per l'autore di *Pélléas et Mélisande*.

Ma ahimè; abbandonando l'apparato dei sogni e delle fantasticherie, che è, si può dire, il suo regno, Maurizio Maeterlinck è diventato uno scrittore qualunque: un drammaturgo cui fa difetto — nientemeno — che il senso del teatro.

Che cosa c'è di bello e di grande in questo dramma della conversione, concepito da un cristiano degenere, anzi da un ateo? Forse l'intervento del Cristo invisibile, alla fine del primo atto, quando Maddalena riceve le prime stimmate del suo ardente amor divino? Ma la situazione è tolta di peso dalla tragedia omonima di Paolo Heyse. Forse l'alternativa in cui si

trova la grande peccatrice di salvare o perdere il figlio Dio, secondo che essa consenta o rifiuti di darsi a Lucio Vero? Ma nulla, in verità, di più artificioso e convenzionale di questo contrasto drammatico, anch'esso, del resto, preso a prestito dalla *Maddalena* di Heyse.

Le bourgmestre de Stilmonde, al contrario, pur facendo qualche concessione al teatro di effetto, contiene una situazione umana commovente anzi angosciosa. Siamo nel Belgio, sotto l'invasione tedesca. Un povero giardiniere è condannato a morte dal brutale vincitore per una colpa che non ha commessa. Il borgomastro, che sa l'innocenza di lui, si rende garante del giardiniere. Ma l'oppressore pone l'alternativa: o il giardiniere o il borgomastro. Il capo del presidio è proprio il genero di quest'ultimo; ed è lui ad ordinare il fuoco contro il disgraziato suo congiunto. Un orrore senza fine, espresso in termini di una nobiltà toccante. Non è quì, tuttavia, che si rivela pienamente l'arte incomparabile del Maestro.

Allorquando l'opera sua potrà esser veduta e giudicata nella luce serena ed imparziale della storia, diranno forse i posteri ch'egli, trascendendo le angustie della vita quotidiana e contemplandola nello spirito, ha allargato i confini della nostra intelligenza, ha dato libero volo ad un cumulo di sensazioni inespresse che la gravavano come un peso mortale, insegnando alle nostre pupille a fissare l'abisso inesplorato del mistero, colà dove non era giammai penetrato se non l'occhio dei veggenti e dei profeti.

Diranno questo i posteri: l'epoca odierna cui egli ha dato un carattere ed un'impronta indelebile lo intende e lo ammira ormai reverente, da fuori forse di qualche infelice avanzo d'altri tempi, pel cui cervello essiccato mezzo secolo d'arte, di poesia, di storia, sembra sia passato indarno.

* * *

Il teatro di Maurizio Maeterlinck non si riattacça a nessun popolo, appartiene tutto intero al suo creatore. I fiamminghi sono per indole loro descrittivi. Essi hanno così innata l'abitudine di contornare i sentimenti di atmosfera, gli esseri di paesaggio, la

realtà di simboli, che il loro genio mal si presta alle combinazioni dell'azione ed alla psicologia concentrata della prospettiva teatrale (1).

Camille Lémonnier. (m. nel 1913), il romanziere pittore, vissuto solo dell'amore per la sua terra, mise in scena la razza rapace e testarda del contadino nel suo dramma *Il morto.* Le altre opere: *Les mains, Les yeux qui ont vu, Un mâle,* scritti tra il 1885 e il 90, risentono la maniera del Maeterlinck, ma più che altro, imitano il genere terrificante del Poe. (2)

É. Verhaeren

Emile Verhaeren (3) il grande poeta, così tragicamente sottratto alla ammirazione degli intellettuali, era uno dei lirici più grandi ed originali dell'epoca. Egli lascia tre drammi tutti illuminati dal suo ingegno maschio e personalissimo.

Egli, il monaco infantile della poesia, il poeta dei fanciulli e delle piccole cose nostalgiche, il cantore delle sere religiose, dei tramonti pallidi e dei conventi apostolici, ha condensato nella sua tragedia *Le Cloître* il dramma febbricitante di passione che si svolge nel cuore di un monaco che ha ucciso suo padre.

Anche l'opera teatrale del Verhaeren del resto, come quella del Maeterlinck, possiede scarse virtù sceniche. Il simbolismo potente da cui è pervasa, rivela l'opera di un lirico che è ricorso a questa forma soltanto per non rinunciare alle molte risorse che offre la natura dialogata del componimento.

Ciò nonostante l'influsso dell'arte maeterlinckiana si è fatto sentire potentemente su tutta l'evoluzione intellettuale contemporanea, e particolarmente sulla

---

(1 Cfr. *P. Poirier, Il teatro belga* in *Il nuovo teatro.* Genova 11 Aprile 1916. *M. de Waleffe. Un théâtre belge* in Revue a 1910 n. 24.

(2) Cfr. *M. Des Ombiaux. C. Lemonnier.* Bruxelles. C. Carringston 1909 in 16 pp. 176.

(3) *Opere drammatiche: Les aubes* (1898) *Le Cloître* (1900) *Philippe* II 1901 *Helène de Sparte* (1904).

Da consultare: L. Bazalgette. E. Verhaeren Paris. Sansot 1907. *A. de Bersancourt. E. V* Paris. Jouve 1908 *J. de Boër E V.* 1907. *G. Buisseret L'evolution idéologique de E V.* Paris. Mercure de France 1910 *M. Gouchez. E. V.* Bruxelles. le Thyrse 1908. *H. Guilbeaux E. V.* Verviers, Wauthy 1918. *R. Poincaré, La litterature belge. H Potez. Anthologie des poètes du Nord.* Bruxelles 1908. *G. Ramaekers E. V.* Bruxelles. La Lutte 1900. *I. Schlaf E V.* Berlin Schuster 1905. *S. Zweige. E. V. Ausgewachlte gedichte in nachdichtung.* Bedin Schuster 1903 ecc. (Vedi la bibliografia completa in *A. Barre.* op. cit) *G. Brandes E V. dramaturge* in grande Revue 1912 10 févr. *H. Potez*: E V. in Revue de Paris a. 1910 — 15 nov, e 1 déc. *S. Zweige*: *Le drame Verhaerenien* in Mercure de France a 1909 n. 299.

scena: segno è che essa rispondeva ad un particolare bisogno degli spiriti nell'ora che attraversiamo. Non v'ha autore di teatro o quasi, fra coloro che si sono di recente affermati sulla scena, che non debba qualche cosa all'arte ammaliante di questo poeta. Per taluni la derivazione é così netta ed assorbente che saremmo stati tentati di farne parola in questo capitolo, insieme al Maestro. Senonchè la convenienza di non sottrarre questi scrittori al luogo che è loro assegnato dalla naturale evoluzione dei singoli teatri nazionali e di dare quanto più era possibile fisionomia organica a questa esposizione, ci ha indotto a trattare della seconda maniera del Hauptmann nel capitolo sul realismo tedesco, del Wedekind e del Hofmanstall in quello sull'idealismo pure tedesco, dell'Andreïef a proposito del teatro russo, ecc.

2. - Mistici idealisti. É. Schuré J. Péladan, A. du Bois, G Trarieux ecc.

Quella forma di teatro che più particolarmente prende nome di mistico, per quanto rilevi impronta e caratteri dal movimento poetico e drammatico creato dagli scrittori fiamminghi, ha tuttavia propaggini prettamente francesi. A questa forma accedono taluni scrittori dal campo delle dottrine teosofiche ed occultistiche, quali lo Schuré e il Pédalan; tali altri dal simbolismo letterario quali il Jammes, il Claudel, il Trarieux, il Rolland, il Péguy.

Se gli sforzi, di costoro, per quanto geniali, non hanno sino ad ora realizzato quel nuovo teatro, che nell'intenzione degli autori dovrebbe sostituire l'antico, dobbiamo pur considerare che le fatiche di tutti gli uomini coscienziosi ed intelligenti non vanno mai perdute, ma si trasfondono e si completano nelle fatiche di quelli che verranno.

É. Schuré

Si è fatto un gran discorrere, al suo primo apparire in volume, del *Teatro dell'anima* di *Éduard Schuré* (1).

L'illustre autore di *Les grands initiés* e di *Les sanctuaires d'Orient* dava in esso forma drammatica a quei principi fondamentali di religione umana e di animismo trascendentale che avevano reso sì celebri le sue opere.

Il *Teatro dell'anima* fu concepito nella sua forma esteriore, soltanto nel 1896, sotto l'influsso particolare del dramma ibseniano. Mostrando nell'autore di *Brand* l'interprete dell'individualismo e della vita interiore in lotta con le convenzioni sociali e collettive, lo Schuré perveniva alla concezione di un teatro più intimo, più positivo, più fondatore, un teatro che sia " le miroir de la vie meilleure, l'éducateur du peuple, l'initiateur qui conduit l'homme à travers la forêt de la vie et les mirages du rève aux sommet des plus hautes vérités „.

---

(1) Cfr *Le théâtre d'E. Schuré* in Revue d'art dramatique. Paris 1900 Jiun.

Nessun Dumas figlio, nessun Ibsen aveva mai sognato di poter assegnare al dramma una funzione sociale così alta ed importante. Dobbiamo ricorrere agli antichi tragici greci o ai misteri medievali per trovare qualche cosa di analogo.

Ed a questi ultimi, pertanto, il nostro Autore fa appello per giustificare il carattere religioso, mistico e quasi liturgico del teatro avvenire. Il teatro di Eschilo e di Sofocle — scrive il Bérenger nel suo prezioso saggio sull'opera dello Schuré (1) — fu il primo teatro dell'anima. Se infatti le *molle* della tragedia sono — secondo Aristotile — il terrore e la pietà (ai quali dopo Corneille, va aggiunto l'entusiasmo), il suo fine ultimo é sicuramente la purificazione delle anime, che Aristotile chiamava la Κάθαρσις. Questa purificazione è ottenuta nel teatro di passione, per mezzo dello spettacolo delle catastrofi in cui i vizi precipitano l'uomo. Ma essa non é completa se non nel teatro dell'anima, grazie allo spettacolo delle

---

(1) ***Édouard Schuré*** é nato alla metà del XIX secolo, e fino dai suoi primi passi nell'arte letteraria rivelò una spiccata tendenza al culto delle discipline filosofiche ed estetiche. Meglio che un filosofo egli è difatti un moralista; un iniziato ai misteri dell'al di là, un veggente.

Per mezzo dell'esoterismo egli ha preteso risolvere il più grave problema del secolo: il conflitto fra scienza e religione. La conciliazione di questo dissidio sta nella concezione di un ideale, di una verità superiore, che i teosofi di tutti i secoli, i *grandi iniziati*, hanno sol conosciuto. Ecco il credo esoterico, secondo *V. Charbonnel* (Les mystiques dans la littérature d'aujourd'hui — op cit.).

Lo spirito è la sola realtà La materia non è che la sua espressione inferiore, mutevole, effimera, il suo dinamismo nello spazio e nel tempo. La creazione è eterna e continua la vita. Il microcosmo uomo è, per la sua costituzione, trino: spirito, anima, e corpo, l'immagine e lo specchio del microcosmo universale: mondo divino, umano e naturale, che è a sua volta l'organo del Dio ineffabile: Padre, Madre e Figlio (essenza, sostanza e vita.) Ecco perchè l'uomo immagine di Dio può divenire il suo verbo vivente. La gnostica o la mistica razionale di tutti i tempi è l'arte di trovare Dio in sè sviluppando le profondità occulte, le facoltà latenti della coscienza. L'anima è immortale e la reincarnazione è la legge della sua evoluzione. Giunta alla perfezione, essa sfugge e torna allo Spirito puro, a Dio. » La dottrina dello Schuré è sparsa in tutte le sue opere, tra le quali importantissime: *Le drame Musical, Les grands initiés, Les grandes légendes de France, Sanctuaires d'Orient, Le théâtre de l'ame, Précurseurs et revoltés.*

Da consultare sull'opera dello Schuré, ma in ispecie sul suo teatro: *A. Roux et R. Veyssé. E. S son oeuvre et sa pensée,* Paris, Perrin 1914. *H. Berenger Le théâtre d'E. G.* in Revue d'art. an. 1900 *V. Charbonnel, Les mystiques* etc. op. cit. *B. Villanova Ardenghi, Il Teatro neo idealista* Palermo Sandron. op. cit. *P Flat Figures de théâtre contemporain* op. cit. *L. de Romeuf. E. S.* biographie critique. Sansot Paris 1908. *I. Muller, Une epopée de l'ame* (Renaissance contemporaine 1913). *N. Berenger. E. S* in Rev. d Rev. 42, 1902. *A. Cervesato* id in Nuova Par. 5. 1904. *U. Ortensi* id. in Nuov. Par. 1-1902 *Lo stesso*, id. in Emp. 17 1903.

ascensioni alle quali il loro sacrifizio volontario solleva gli eroi..

Nell'asserire ciò, tuttavia, i fautori di questo tentativo saltano di piè pari l'unica difficoltà capace di mettere nel nulla tutte le loro teorie precorritrici dei futuri eventi: ed è il sentimento profondamente e diffusamente religioso dei tempi di Eschilo, senza del quale non è concepibile il carattere spiccatamente mistico dell'opera sua. E ciò è tanto vero che la caduta di quei medesimi ideali religiosi, produce nella stessa Grecia, a breve distanza di tempó, Euripide; che lo Schuré stesso maltratta, come imbevuto di realismo umano e successore degenere dei suoi elevati predecessori.

Ma gli entusiasti cultori delle discipline teosofiche vi risponderanno con la loro fede assoluta nel risveglio della religione dell'anima, pel quale menano una propaganda instancabile: e quando entriamo in tema di previsioni, non è più il caso nemmeno di discutere.

Concediamo adunque a questi arditi pionieri il benefizio di una benevola aspettazione e chiediamo loro venia se col nostro profano sguardo di non iniziati ardiamo penetrare nel sacrario intimo della loro concezione.

Il teatro dell'anima consta sinora di quattro drammi: *Les enfants de Lucifer, Léonard da Vinci, La soeur Gardienne, La Roussalka*, oltre un libretto per musica. Esso ha per epigrafe comune: *l'âme est la clef de l'univers*.

Quattro epoche e quattro civiltà sono state scelte dallo Schuré per situarvi le sue opere: il crepuscolo del mondo antico, il rinascimento dello spirito nell'arte italiana del XVI° secolo, l'alba della società attuale uscita dalla rivoluzione francese, e il tumulto della vita moderna. Tutti e quattro affermano il gusto dello scrittore per una poesia favolosa ed una azione che si svolga nel mistero semi rivelato, tra l'ombra e la luce (1). In qual modo si stabilisce in essi il rapporto tra l'uomo e la sfera divina? Esso è continuo ma più o meno cosciente. Si rinserra e si allenta a seconda degli individui e delle epoche.

---

(1) Cfr. *A. Roux* e *P. Veyssié*: E. S. Paris, Perrin 1914.

Il primo dramma è esclusivamente religioso. Vi sono in lotta il principio della nascente religione cristiana con gli ultimi aneliti del morente paganesimo. Ad essi si sovrappone il culto della libertà delle anime, che non riconosce sovranità di imperio politico o di dogma, impersonata in Lucifero, l'angelo splendente cacciato dai cieli come Prometeo per la sua sete inestinguibile di sapere e di indipendenza. Teocle, cittadino di Dionisia, città dell'Asia Minore, si fa banditore di questa religione nuova ed eterna, urtando direttamente contro la potenza di Costantino imperatore e del vescovo. Una subitanea rivoluzione rende libera la città da entrambe le signorie e mette a fianco di Teocle, Cleonice, la pura fanciulla cristiana che col suo amore completa l'anima di lui mirante al sublime. Ma i destini dell'eroe riformatore sono segnati. Abbandonato dai suoi, stretto dai propri nemici, Teocle con la sua sposa sono costretti alla fuga, finchè perduta ogni speranza di scampo, essi chiedono al veleno la liberazione delle loro anime ed il sacrificio completo all'ideale.

In *Leonardo* la medesima lotta tra il paganesimo e il cristianesimo, che domina la storia già da più di un millennio, ma trasportata qui nel dominio dell'arte e della pura emozione estetica. Leonardo, genio universale, è diviso tra l'arte e la scienza, ma nonostante la sua intuizione sublime, commette l'errore di preferire la scienza, che spiega tutto col sussidio della sola ragione. Egli, per orgoglio, le sacrificherà l'amore della Gioconda, ma sarà costretto a perdere il suo genio, che non è altro se non il fiore supremo e la coscienza dell'amore. Il suicidio di Monna Lisa che si sacrifica alla espiazione e alla redenzione di Leonardo, avrà il potere di richiamare il grande artista alla bellezza dell'Amore, e gli restituirà la potenza feconda del suo genio.

Il quadro de *La Soeur Gardienne* è quella Bretagna desolata e selvaggia che vive così potentemente nelle *Memorie d'Oltretomba* di Chateaubriand. Maurizio di Kernoet e Lucilla passano per fratellastri, ma Maurizio non tarda a scoprire ch'essi sono degli estranei. La loro comunione spirituale ed affettuosa, potrebbe ricevere ormai la consacrazione della passione travolgente che li avvolge. Ma Lucilla sente il

dovere di non colpire mortalmente Fulgenzia. la consorte di Maurizio e di forzare l'amato alla sublime rinunzia. Essa diventa veramente per lui la sorella protettrice, e come tale lo persuade a riprendere la vita con sua moglie e compiere l'opera rivoluzionaria che la Francia attende da lui. Quanto a lei, non le rimarrà che la sublimazione per mezzo della morte.

Omettiamo di accennare al tema della *Roussalka*, il quale non apporta alcun elemento nuovo al concetto sviluppato dallo Schuré nei drammi che abbiamo citati. Esso non é altro — nel quadro del simbolismo storico -- che una esaltazione dell'individualismo creatore e purificatore.

I geni e gli eroi sono gli iniziati iniziatori dell'umanità verso Dio: essi fondano le religioni, organizzano le città, creano dei capilavori, risvegliano soprattutto delle anime, in nome di un ideale al quale consacrano perfino la loro vita in olocausto. Quale è questo ideale? La libertà nella gerarchia e la fraternità per mezzo della autocrazia: il che significa in altre parole lo sviluppo integrale dell'individuo per mezzo della bontà e della verità. Nota infatti il Bérenger, che l'individualismo eroico, se é nettamente anticesariano ed anticlericale, non è affatto antisociale. Esso non conduce all'anarchico intellettuale dipinto da Ibsen, nè al superuomo orgoglioso immaginato da Nietzche. L'eroe di Schuré ha due ali che mancano a questi: l'entusiasmo e l'amore: se a qualcuno dovesse assomigliarsi lo potrebbe all'uomo saggio concepito dal Maeterlinck nella sua seconda maniera. Lucifero, angelo d'orgoglio e di luce e figura ellenica, incarna l'individualismo mascolino, come Morgana, figura prettamente celtica, incarna quello femminile. Così il cristianesimo l'ellenismo e il celtismo sono i tre fermenti che perpetuano nelle nostre razze l'individualismo eroico. La loro sintesi, rinnovando l'umanità, costituirà la vita dell'avvenire.

Questo, all'incirca, il nocciolo delle idee, abbastanza fumose ed incerte che informano l'opera drammatica dello Schuré. Quanto alla sua forma esteriore, dobbiamo convenire che l'autore non vi realizza alcuna innovazione tecnica sensibile, come pur genialmente ha fatto il Maeterlinck. Non sapremmo pertanto dividere gli entusiasmi del Bérenger e del Roux, i quali

vedono nel nostro autore il creatore originale di un simbolismo storico, inteso come una elevazione drammatica della storia fino al simbolo. Moltissimi prima dello Schuré avevano preso a prestito dalla storia il solo quadro, facendovi muovere dei personaggi ad un tempo immaginari e rappresentativi. Tanto meno consentiremo col Bérenger nel ritenere che *Imperatore* e *Galileo* di Ibsen, dal quale lo Schuré ha tratto non poco, per la concezione dei suoi *Enfants de Lucifer*, sia un dramma storico alla antica maniera, come la *Jeanne D'Arc* e *Cromwell*. Allorquando questo critico accusava l'Ibsen di aver foggiato un Giuliano l'Apostata diverso da quello della storia, lo Schuré non aveva ancora compiuto l'arbitraria rievocazione di Leonardo. C'è da ritenere, quindi, che il Bérenger non scriverebbe più oggi che il dramma storico è un genere seducente ma falso.

Il teatro dell'anima, adunque, istaurerebbe una filosofia ed una estetica nuova: quella dell'*eroe integrale* e quella del *simbolo storico*; filosofia che sarebbe già — come abbiamo detto — contenuta nella tragedia greca ed in quella corneliana.

Ma pur essendo disposti ad ammettere una certa genialita ed originalità nelle intenzioni, ci sia consentito di dubitare che la loro realizzazione pratica sia tale da giustificare il fervore dei neo adepti.

Manca allo Schuré un vero e proprio senso della necessità drammatica e la sua arte si riduce ad un vaniloquio filosofico retorico. Come nell'*Axel* di Villiers de L'Isle Adam, la forma dialogata mal dissimula la sostanza eminentemente lirica del componimento, onde non si saprebbe dallo Schuré far appello più a torto ai precedenti della tragedia eschilea e corneliana. Lo stile di questi drammi è, oltre tutto, il meno indicato a farci penetrare nelle intime latebre dell'anima e dell'inconoscibile: enfatico, sonoro, verboso; rammenta, per quanto alla lontana, le opere dei primi romantici: il *Manfredo* di Byron, il Jocelyn, il Chatterton.

Albert du Bois è un'altra recluta del teatro idealista mistico. Questo giovane scrittore si è applicato ad esprimere in quadri dallo sfondo storico le sue idee simboliche sullo sviluppo e sui fini della umana

razza. Nel *ciclo dei dodici Geni*. egli non ha scelto i personaggi più grandi, ma quelli che al suo occhio di poeta sembrano più caratteristici: *Demostene*, *Rabelais*, *Cervantes*, *Ezechiele*, *Paolo apostolo*, *Byron*; *Omero*, *Giovenale*, *Shakespeare*, *Voltaire*, *Victor Hugo*. Alcune delle sue opere poetiche hanno ottenuto un successo abbastanza vivo, per la forma smagliante e lo stile denso di pensiero; non può dirsi tuttavia ch'esse apportino una parola nuova nell'arte del teatro (1).

Per rimanere nel campo della poesia mistico-simbolica, accenneremo all'opera di *Josephin Péladan*, il *sar* Péladan, gran maestro di occultismo e di magia, cervello non troppo limpido, né equilibrato, ma artista non privo di genialità e di vigoria. Scrisse una *Babilonia*, una *Prometeide*, un *Edipo e la sfinge*, una *Semiramide*, nella quale ricorre a tratti il soffio dell'antica tragedia, mutilato e guasto da stranezze e da incoerenze di carattere fantastico.

Gabriel Trarieux (2) è un ingegno fine e colto, cui si debbono opere di uno spiccato sapore classico, e di un misticismo sobrio. *Joseph d'Arimathée Hypatie*, *Savonarole* (1898) riunite sotto il titolo " I vinti „ si distinguono nella produzione dell'epoca per la loro gravità forte e generosa di concezione.

---

(1) Cfr. *J. Chot* A. d. B. Essai critique. Paris Sansot 1911 pp. 270.

(2) N. 1870 è autore anche di *Sur la foi des étoiles* 1902) *La guerre au village* (1903 *L'ôtage* (1907) *L'alibi* 1908. Cfr. *G. Pélissier: Anthologie du théâtre Français* Paris Delagrave.

3. - Dal simbolismo al neo-classicismo.

A) I nuovi gruppi: naturisti, umanisti, integralisti, futuristi ecc.

La confusione dei generi è grande nel periodo che ci troviamo ad attraversare. Le tendenze più disparate ed opposte vi si vanno urtando, mentre lo spirito pubblico resta confuso e disorientato. Naturisti, umanisti, neo classici, integralisti, sintetisti, neo-idealisti, futuristi... tutti questi gruppi e gruppetti, in una sola cosa sembrano trovarsi d'accordo, nel " respingere da loro la cappa pesante del simbolismo, dal quale poi tutti erano usciti e nel ritornare qual più, qual meno ai metodi severi dell'arte classica „. Una specie di inquietudine, di timore permanente, di rimpianto del passato e di aspirazione ardente all'avvenire, caratterizza nel suo insieme questo movimento caotico, che perviene, secondo una espressione del Boylesve, a tutto confondere: la politica col sentimento, la ragione con la passione, i poteri tra loro, l'oppressione con la libertà, l'arte con la scienza, la letteratura con la pittura, con la musica, con la morale, con la filosofia e la sociologia.

Sono gli ultimi sprazzi dell'incendio romantico, che dopo aver illuminato della sua luce falsa e menzognera l'intero secolo XIX, si spengono alle soglie del nuovo secolo, che sarà, a non indubbi segni, classico e cattolico.

Dall'arte dei Parnassiani, trionfo del pittoresco, a quella naturalista, oscillante senza cessa tra i poli del bizzarro e del volgare, alla scuola simbolista, che rappresenta l'ultimo tentativo di fondere l'anima umana con la coscienza universale e di pervenire fino alle intime pulsazioni della materia; il romanticismo nefasto ha compiuto la sua opera di imbarbarimento delle pure sorgenti intellettuali della nostra razza. Non disconosceremo tuttavia i meriti di ciascuna delle scuole che si son succedute, ed i progressi formali ch'esse hanno fatto compiere alla letteratura. Osserviamo soltanto come dal cozzo medesimo di

queste tendenze si vada già sprigionando la scintilla che dovrà illuminare la via futura.

Il teatro, per la sua speciale natura, è riuscito a conservarsi relativamente immune da un tal pericolo anarchico: non tanto tuttavia da impedire sconfinamenti ed intrusioni, forieri anch'essi del rinnovamento, che, se bene lentamente, si va anche in esso disegnando.

Tra i gruppi che hanno preteso esercitare un influsso anche in questo campo, va citato in primo luogo quello dei *naturisti*. Carlo Maurras dava Diderot come fondatore di questa scuola: altri citano André Gide quale iniziatore del movimento. Le sue figure più caratteristiche sono Maurice Le Blond, Saint Georges Bouhélier, Eugène Montfort, Joaquim Gasquet.

Tutti costoro mirano a ritornare alla natura, a ringiovanire l'individuo: non è il poeta a creare il ritmo, ma è il ritmo essenziale delle cose a dirigere il poeta. E pertanto l'arte non è più la Natura vista attraverso un temperamento, bensì la Natura stessa che si volatilizza, si transverba o si immobilizza, secondo che la considerano il musicista, il poeta o il pittore. In realtà era una rivolta della sensibilità contro la disciplina. Venendo appresso al simbolismo, questa specie di panteismo esaltato potè sembrare un progresso, ma esso non tardò a decadere e passare di moda (1).

Del suo passaggio resta come traccia per lo storico del teatro, qualche opera del Bouhélier, fortemente impregnata di sapore terrigeno, quale *Le carnaval des enfants*, e le tragedie *La Victoire* e *Les esclaves*.

Il *Carnevale*, sotto una veste di crudo verismo, si impone per il rilievo ed il segno infallibile di vita che hanno le sue figure, e si risolve in magnifica tragedia, fra le lacrime delle cose e degli uomini. Celestina è una povera donna ammalata: ha due figlie, Lea una bimba, Elena, giovanetta. La miseria le tormenta. Due zitellone ricche vengono, pedanti, maldicenti, a prendersi cura di Celestina e la torturano, fino a

(1) Cfr. Su queste nuove scuole: *G. Casella A. E. Gaubert La nouvelle littérature* 1895-1905. Paris Sansot 1906.

rivelare alle fanciulle chi fu la madre loro. La sventurata confessa le sue colpe d'amore. Ma Elena si discosta dalla madre morente, perchè anch'ella ama. Ebbene, l'uomo ch'ella ama la ingannerà, come la inganneranno tutti gli altri.

E nel dolore che accompagna la gioia dell'amare e la segue e la compie, ella intenderà la madre e l'assolverà, sentirà che male ella fece scostandosi da lei nell'ora suprema della verità e della morte. E la lasciano sola quando sulle sue labbra che stanno per chiudersi nel silenzio eterno, langue l'inno alla vita, e si spegne sola, mentre le maschere, ch'è carnevale, irrompono, e il prete si fa strada tra la folla che urla e balla, e si confondono musiche da baldoria e suono di campane a morto,

Ma il dramma continua: colei che fu Celestina riposa, dietro la tenda. Nel negozio si piange e si mormora, e fuori il carnevale impazza sempre, mentre seguono i tristi particolari che sono fra la morte e la sepoltura. V'è l'angoscia delle figlie, breve quella di Elena, che fugge col suo innamorato, infantile e incosciente quella di Lia, ch'è tutta ingenua curiosità innanzi al nuovo mistero, e il dialogo di quelle piccole voci e di quelle idee bizzarre suona nella casa desolata con toni di dolcezza e d'ironia involontaria che stringono il cuore. E poichè Elena è fuggita, restano la bimba e il vecchio zio Antimo, che si consola bevendo sorsi di liquore, e dice a Lia che un giorno anch' ella fuggirà, e dice che le maschere ch'urlano di fuori sono anch'esse morti, più morti della povera creatura che dorme lì accanto; ed entrano tre maschere che sembrano spettri e passano gravi e lente, fra il terrore del vecchio e della bambina. E altri spettri si affacciano, le vecchie zie, che s'impossessano di Lia, come farebbero le streghe d'una piccola regina delle favole, e Antimo lamenta la sua inutile saggezza e la sua bontà del pari inutile, vana fra i tumulti della vita e la pietà della morte (1).

Più delle persone hanno quì valore le cose, e più delle cose le idee. Questa lugubre rappresentazione della morte è tutta un inno alla vita, alla sovrana illusione, al sogno che ci fa ebbri, grandi, miseri, perversi.

---

(1) Da un saggio di D. O. su *Il carnevale dei fanciulli.*

Peccato che opere come queste non si scrivano che assai di rado! (1)

Al naturismo sembra riattaccarsi il celeberrimo *Romain Rolland*, spirito di panteista e di umanitario, sorpreso dalla guerra nelle sue convinzioni di un cosmopolitismo anacronistico. Se *Jean Cristophe* è un opera vigorosa e un documento dei tempi, *Le 14 juillet, Aërt, Danton, Le triomphe de la Raison*, appartengono ad una forma di idealismo alquanto convenzionale e ad un arte di transizione.

* * *

Gli *umanisti* e gli *integralisti*, facenti capo, i primi a *Fernand Gregh*, i secondi ad *Adolphe Boschot* ed *Adolphe Lacuzon* non uscirono dal campo della poesia pura e del romanzo.

Parecchi giovani raggruppati intorno a *Maurice Magre* si fecero banditori sulla scena di una continuazione romantica, fondando il *Teatro dei Poeti*.

L'opera del Magre discende dall'estetismo vagneriano: *L'Or* è il suo dramma più significativo.

Nel 1920 il Magre ha fatto rappresentare *La mort enchaînée*. Essa rivelò in lui uno dei più originali e comprensivi artisti della sua generazione. Sisifo regna ad Eufira, sprezzando gli Dei ma seguendo la giustizia. Egli protegge Egina, vergine reale e la rifiuta al padre di lei che la ridomanda. Anche Glauco, figlio di Sisifo, ama Egina. La morte viene dall'Olimpo a vendicare lo sfregio fatto al padre di Egina, ma Sisifo, riesce con astuzia ad incatenarla. Egli sposa Egina, pur sospettando di Glauco, e confida loro la chiave della prigione ove è la Morte incatenata. Ma i due giovani lanciano la morte alla riscossa, e questa ghermisce Sisifo.

Al terzo atto, Sisifo torna dagli inferi per punire i colpevoli, ma i Mani lo impediscono.

Il Magre celebra l'ascensione della creatura verso la libertà, la bellezza, la felicità, i doni della vita. La sua forma è di un lirismo ardente e trascendente.

---

(1) S. Georges de Bouhélier è autore anche de *La vie d'une femme*, e di *Oedipe*. Cfr. su lui *Ch. Lombard*: *Le Théâtre de S. Georges de Bouhélier et la tragédie* Paris. 1912.

Il *Valmy Baysse* tentò in una *Imperia* una sintesi del Rinascimento Italiano in forma tra romantico e simbolica. Il *Fauchois* ha dato alle scene un *Luigi XVII*, un *Erode*, un *Beethoven*, ricostruzioni storiche di scarso valore artistico.

In un ordine parallelo, sono da accomunare alcuni tentativi ispirati ad una visione particolarista del mondo: concezioni capricciose e bizzarre di spiriti assetati d'originalità, i quali non riescirono a trovare la loro via, se non nel campo del teatro puramente d'eccezione.

Les cuirs de boeuf e *Compère Renard* di Georges Polti, *La Dame à la faulx* di Saint Pol Roux, *Le délire de Clytennestre* di Ricciotto Conudo, l'*Antonia* di E. Dujardin, *Madame la Mort* di Rachilde, per citarne solo alcuni, appartengono a questa categoria di opere poetiche, non rappresentate, e non rappresentabili, accomunantisi per una specie di lirismo esaltato che tutte le pervade, e le ricollega alle concezioni più disparate dell'ordine sociale ed etico. Non vanno dimenticati due bei drammi morali di André Gide: *Saul* e *Roi Caudaule*; la *Circé* e *Le Barbier du Roi Midas* di Edouard Ducòté, nelle quali il mito rivive una vita ricca ed originale, in una forma chiara ed armoniosa; nè quelli più aspri di M. H. Ghéon: *Le Fain*, *L'eau-de-vie*. Il mondo mitologico o quanto meno di pura fantasia ispira altresì *L'Hypatie*, *Pigmalion et Daphné* di Gabriel Trarieux; *Les Amazones* e *Les Amants d'Arles* di Henri Mazel, propugnatore ostinato della gloria latina.

L'osservazione paradossale e la satira filosofica formano il substrato di alcuni piccoli lavori del Franc Nohain, pittore esatto e destro di costumi provinciali (1):

Alfred Jarry con *Ubu Roy* creava in tono rabelaisiano una formidabile caricatura del borghese moderno. Un siffatto ordine, o meglio... disordine di idee, doveva condurre al *Roi Bombance* di F. T. Marinetti, ed al futurismo, che rappresenta nelle sue conclusioni l'estremo limite della follia rivoluzionaria romantica, quello che segna la decadenza irrime-

---

(1) « Vingt mille âmes » « La fiancée du Scaphandrier » Papa les petits bateaux » « Aux temps des Croisades » ecc.

diabile di una forma letteraria per esaurimento senile.

Il *Re Bombance*, mantenuto abilmente entro i confini del possibile e dell'artistico, ostenta una truculenza di colori di odori e di sensualità da Kermesse fiamminga. Vi passa a tratti la grassa risata rabelaisiana con la volgarità buffonesca della carnascialata fiorentina.

F.T. Marinetti

"Satire des éternels retours de l'appétit populaire, satire des vices, des désirs de la foule, satire des meneurs d'hommes, le Roi Bombance grouille d'une vie innombrable et puissante (1)„.

L'autore de La *Conquête des étoiles* vi spiega qualità, anche drammatiche, non comuni; tali che s'egli avesse insistito sopra questa via, avrebbero potuto assicurargli un posto eminente tra i giovani scrittori di teatro.

Egli ha preferito invece farsi banditore ad oltranza di quella solenne turlupinatura artistico-commerciale che prende nome di futurismo, e che raccoglie sotto le sue bandiere quanto di più intelligente ed avveduto conta l'arrivismo letterario dei paesi latini.

Nel loro encomiabile zelo di riformatori, i seguaci del Marinetti (2) si son degnati paternamente di occuparsi anche del teatro, accompagnando alla emanazione di manifesti teorici la propaganda pratica a mezzo di tentativi, cui non è arriso, per dir vero, neppure un successo di curiosità divertita o compassionevole (3).

Il teatro futurista sintetico (atecnico, dinamico, autonomo, alogico, irreale) vorrebbe distruggere la tecnica, la verisimiglianza, la logica, il progresso dell'azione e basarsi invece sulla improvvisazione, la fulminea intuizione, l'attualità suggestionante e rivelatrice; essere soltanto *sè stesso*, pur traendo dalla realtà elementi da combinarsi a capriccio. Il teatro futurista nasce " da due vitalissime correnti della sensibilità futurista „: la frenetica passione per la

---

(1) G. Casella et. E. Gaubert op. cit p. 213

(2) Emilio Settimelli, Bruno Corradini ecc. Cfr. sull'argomento: *R. Chiti: I creatori del teatro futurista:* Marinetti, Corradini. Firenze. Quattrini 1915.

(3) « *Elettricità* » di Marinetti.

vita attuale veloce frammentaria, complicata, etc. e la concezione dell'arte secondo la quale nessuna tradizione, nessuna estetica, nessuna teorica è impossibile alla genialità dell'artista. (?)

Ai generi drammatici in uso esso intende sostituire le battute in libertà, la simultaneità, la compenetrazione, la sinfonia scenica, la sensazione sceneggiata, l'ilarità catalogata, l'atto negativo, la battuta riecheggiata, la discussione extralogica, la deformazione sintetica, lo spiraglio di esplorazione scientifica...

Abbiamo riferito a solo titolo di curiosità i principì del manifesto futurista, ritenendo superflua ogni discussione in proposito.

Nella disamina delle tendenze recentemente apparse nel campo del teatro, abbiamo serbato per ultima quella che, per avventura, ci appare la più importante e che è indice di tutta una feconda trasformazione degli spiriti, intesa a restituire l'arte alla sua migliore funzione, ed alle sue tradizioni gloriose: intendiamo parlare del movimento che prende il nome di neo-classico, e nel quale sembrano ormai assommarsi tutte le virtù e tutte le speranze della rinnovata generazione letteraria.

B) L' idealismo classico. La rinascita della tragedia. I teatri “ de plein air ,,.

L'origine immediata di questo movimento (che pur essendo oggi ai suoi esordi, è gia passato attraverso trasformazioni molteplici per mutare la sua ispirazione nettamente pagana in mistica e poscia risolutamente cristiana) deve ricercarsi anch'essa in una reazione agli eccessi del dilettantismo e del simbolismo, imperniata sul culto della tradizione, della razza, della terra, e dell'anima nazionale.

Nel 1903 La *Renaissance Latine* pubblicava un fervido appello di Louis Bertrand, l'autore del *Sang des races*, glorificante la rinascenza classica, il ritorno alla disciplina, all'armonia, in una col culto dell'ispirazione personale, del lirismo conforme alle aspirazioni della stirpe: in una parola, le preoccupazioni classiche dell'anima, dell'idea, dell'essenziale umano e della verità generale (1).

Era, in vero, un classicismo di genere speciale, che differiva non poco da quello di Racine o di Fénélon e che derivava piuttosto le sue sorgenti d'ispirazione, in parte dal movimento che fa capo a Frédéric Mistral, in parte dalla rievocazione pagana contenuta nella tragedia di Jean Moréas. In realtà il principio della rinascenza latina andava assumendo tante forme quante erano le concezioni degli artisti più eminenti che se ne facevano gli interpreti: concezione scientifica in G. Tarde, monarchico-religiosa in Charles Maurras, e Maurice Barrès; regionale nei *félibristes*, puramente estetica in Péladan . . . . Un solo tratto comune: la rivendicazione del gusto nazionale sopra gli entusiasmi per gli stranieri.

Presa in tal senso, può dirsi che la tradizione classica non si trovò mai in Francia interamente interrotta: che se essa ebbe a subire di tratto in tratto l'oppressione di scuole e di mode predominanti, essa pur rimase come fiaccola celata e sempre accesa

---

(1) Cfr. del Bertrand istesso: *La fin du classicisme et le retour à l'antique* (1897) e *La renaissance classique* (1903).

nello spirito di pochi sacerdoti di un culto obliterato. Spettava alla generazione nata col nuovo secolo di riportarla audacemente e liberamente sugli altari. L'arte, come la vita, ha bisogno di lotte per esaltarsi ed accrescersi. Occorreva esaurire fino al fondo la coppa dell'errore per riconoscere nuovamente la necessità di una fede confessionale, morale, politica ed estetica. Occorreva la nausea di tutte le piccole parole per far sorgere in noi il bisogno di una cultura razionale e profonda delle nostre energie migliori, di una unità morale ed intellettuale.

La tendenza, accennata appena in pieno positivismo, dalle rumorose affermazioni di fede dei grandi convertiti, prende coscienza di sè medesima nel periodo di reazione anticongregazionista, si afferma irresistibile con la nuova generazione di scrittori, fascio di energie vive, appassionato, sincero, perseguente il suo ideale artistico con la medesima fede di un sacerdozio, che la guerra ha còlto in pieno divenire.

Omnia instaurare in Christo sembra la massima di questo manipolo d'avanguardia, composto per ora di intellettuali e di mistici rifugiatisi nel seno della chiesa cattolica come in un porto di salvazione: tradizionalisti, dommatici, pervasi da un bell'amore umanitario che richiama naturalmente ai forti pensieri ed alle virtù eroiche dei primi secoli della fede.

Sebbene il movimento che prendiamo ad esaminare non abbia ancor trovato nel teatro la sua affermazione piena e sicura, è agevole intendere come ad esso debbano convergere d'ogni parte i maggiori sforzi dei neofiti. Il teatro che fu culla dello spirito religioso dell'umanità, è chiamato ad adempiere nuovamente il suo alto ufficio illuminatore e moralizzatore delle coscienze.

Quale primo sintomo della rinnovazione incipiente dobbiamo ascrivere il risorto gusto per la tragedia, questo meraviglioso fiore dell'arte che in sè assomma i più alti attributi della poesia e della fede, e che per lungo spazio di secoli era stato posto in non cale dall'età indifferente e cinica, negata alle passioni eroiche ed ai sentimenti genuini.

Essa è stata sopratutto messa in valore dalla ri-

nascita idealista, dal *teatro all'aria aperta* e dal *teatro del popolo*, dei quali si è fatto un gran discorrere in Francia, di questi ultimi anni.

Mercè la sapiente ed illuminata iniziativa di scrittori quali il Pottecher e il Mariéton, le grandi arene di Orange, di Nîmes, di Bussang, furono testimoni della riesumazione di opere classiche, dall'antica Grecia alle più recenti manifestazioni della coltura neo-ellenica (1).

Così apparvero *La Victoire* di Saint Georges de Bouhélier, *L'Hydre* di Charles Méré, la *Phyllys* e *Le dieu nouveau* di Paul Souchon: derivate tutte più o meno dalla perfetta *Ifigenia* di Jean Moréas, il fondatore della scuola greco-romana (2).

Ma non si arresta qui l'elenco dei poemi tragici degni di menzione, che stanno ad attestare il gusto rinnovato per una tradizione classica, saggiamente allargata, e resa capace di interpretare nella sua multiforme varietà tutti i più vasti e complicati problemi dell'idealismo moderno.

Il Mendès ha dato come vedemmo, una *Medea*, il Péladan *Babilonia* ed altre opere, Moréas *Ogaie*, il Suarès una *Elettra*, Albert Samain un *Polifemo*, Ricciotto Canudo: *Il delirio di Clitennestra* e *Il rogo d'Ercole*; Jean Lorrain un altro *Polifemo*, Henri Mazel un *Archita*, *Le amazzoni*, un *Califfo di Cartagine*. Ed ancora. Jules Bois: *Ippolito coronato*, Louis Bertrand: *Sofonisba*, Gabriel Nigond: *Sansone e Dalila*, Elemir Bourges: *La nef*, A. F. Harold: *Andromaca*, *I sette contro Tebe*, *Il giovane Dio*, Gabriel Trarieux: *Pygmalion et Daphné*, Lucie Delarue Mar-

---

(1) Cfr. sull'argomento: *M. Pottecher: Renaissance et destinée du théâtre populaire* in Revue d'Art dramatique: 20 Octobre 1898, *G. Boissy: Les chorégies d'Orange*: *La Chronique* Sept. 1905 *R. Canudo: Il teatro dei poeti in Francia*: in *Nuova Parola*: Luglio Agosto 1907, n. n. 7 e 8. *A. Praviel: Le théatre en plein air* in Correspondant a. 1910 25 Juillet.

(2) Cfr. sulla questione della tragedia moderna: *Ch. Méré*: *La Tragédie contemporaine*, Bibliot. de *La Cronique* Paris 1908 – *P. Souchon*: préface à *La Phyllis*: ed. *Mercure de France* Paris 1905. *G. Boissy*: *La Tragédie*: in *Mercure de France*; Août 1904 n. 176 – e in *Grande Revue*: Août 1905 – *L. Gennari*: *Intorno alla tragedia francese* in *Poesia di fede* ecc. Studio editoriale lombardo – Milano 1917 – *R. Canudo*: *La rinascita della tragedia mediterranea e i teatri all'aria libera in Francia*: in *Nuova Antologia* 16 Ottobre 1907 *J. Daluze*: *Vers la tragédie moderne* in *Mercure de France* a. 1911 n. 331 — *T. Tosi*: *Nietzche, Wagner e la tragedia greca*. Roma Bencini 1905.

drus *Reine de Mer*, Valentine di Saint Pont: *L'agonie, de Messaline*, e potremmo continuare.

In codesta congerie di opere dall'ispirazione diversa, sotto il belletto dello stile ostinatamente letterario, è facile riconoscere l'aspirazione ad una forma espressiva semplice, umana, sintetica: ad una concezione unitaria ed organica del mondo, che abbia in sè implicita una morale ed una religione e ad esse subordini la coscienza del reale nei suoi vari gradi di perfezione.

A intendere la tragedia secondo spirito e non secondo le accademiche definizioni di Scaligero e di Aristotile, dobbiamo constatare come essa nasca dalla lotta tra la impotenza umana e la onnipotenza divina, lotta maestosa nella quale l'uomo riesce inevitabilmente vinto.

La tragedia, essendo per sua natura l'esposizione di un conflitto morale astratto, deve quindi necessariamente ridurre il suo intreccio all'essenziale.

I suoi personaggi debbono essere nel tempo stesso semplificati, cioè studiati soltanto nella passione per la quale sono tragici, ingranditi, allo scopo di diventare più che uomini dei tipi. Inoltre essi devono agire e parlare in maniera che il loro carattere risulti meno da ciò che essi dicono che da ciò ch'essi fanno.

Mutati i tempi, i canoni del *tragico* restano i medesimi. Al *fato* degli antichi si è naturalmente sostituito il principio immanente di giustizia della religione cristiana. Era necessario, pertanto, il rifiorire della fede perchè rifiorisse anche il senso tragico.

Con ciò non osiamo azzardare che la Francia, e tanto meno l'Italia abbia oggi una tragedia.

Constatiamo soltanto come gli sforzi degli scrittori che amano chiamarsi neo-classici e neo-cattolici, volgano oggi deliberatamente verso questa forma di teatro, alla quale è assicurato, con ogni probabilità, un nuovo periodo di rifiorimento in un non lontano avvenire.

Ci occuperemo pertanto brevemente del Claudel e del Jammes; nel primo dei quali, singolarmente, sembra oggi assommarsi il maggiore sforzo del rinnovato spirito latino per esprimere artisticamente il grave dramma della vita universale.

C) Neo classici cattolici. Paul Claudel. Francis Jammes. Ch. Pegny.

Colui, non iniziato, cui capiti fra mano per la prima volta un'opera drammatica di *Paul Claudel* (1) deve provare l'impressione indefinibile che avrebbe penetrando in un tempio sotterraneo e misterioso, ove la scarsa luce piovente da intercolunni di foggia mai veduta, presti agli oggetti circostanti apparenze bizzarre e fantastiche, conducendo lo spirito disorientato di sorpresa in sorpresa fino a gravarlo di un senso di angoscia che non tarda a mutarsi in un vero incubo. Tutto, difatti, nell'opera di questo

P. Claudel

(1) Paul Claudel è nato a Villeneuve sur-Fère-en-Tardenois (Aisne) il 6 Agosto 1868. Quegli che fu chiamato da Johannes Iergensen il più grande poeta cattolico vivente, fu illuminato soltanto a venticinque anni dal raggio della fede. Aveva esordito in arte con un *Morceau de drame* nella *Nouvelle Revue indépendante*. Renan lo aveva abbracciato alla distribuzione dei premi del Liceo Louis-le-grand. Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, da lui frequentati negli anni giovanili, avevano singolarmente influito sulla sua vocazione letteraria. Dedicatosi alla carriera consolare, egli ebbe modo di visitare le contrade più svariate del mondo. Per l'Oriente egli nutrì sempre una singolare attrattiva, traendone ispirazione per l'intera opera sua ed in specie per quella *Connaissance de l'Est* che è uno dei più mirabili libri scritti in prosa francese. Dal simbolismo egli si è andato man mano distaccando nelle sue opere drammatiche poetiche e filosofiche. Per la forma e per la concezione egli si riattacca, ora, piuttosto al classicismo francese del gran secolo. Notevoli tra i suoi lavori filosofici *La connaissance au monde et de soi même* e *l'Art Poétique*, tra quelli lirici: *Cinq grandes odes*, *La visitation*, *Le Magnificat*, *Corona benignitatis Dei*.

Egli si è tenuto sempre estraneo dalla politica militante e dalla folla, come chiuso in un aristocratico riserbo. I suoi drammi, dei quali nel testo diamo notizia, non furono, per lo più, portati sulla scena. La sua fama è andata crescendo lentamente col tempo, estendendosi da una cerchia di pochi intellettuali a tutto il mondo colto dei due emisferi. Il partito giovane cattolico si è in special modo impadronito del suo nome come di una bandiera, ricollegandolo attraverso Joseph de Maistre e Chateaubriand, a Pascal ed a Bossuet.

Da consultare C.le Mallarmé; *P. Claudel* Conferenza Città di Castello: *Leon. da Vinci* 1916 *J. Rivière, Études* P. Claudel) *Nouvelle Revue française*. Paris 1911 *F. de Miomandre*: P. C. in *Mercure de France* Mars 1902 - XLI n. 147 *R. de Gourmont*: *Le livre desmasques* (P. Claudel t. 2 *Mercure de France* Paris *J. Copeau*: *L'Arbre de P. C* in *Revue d'art dramatique* 1 Janvier 1902 — *L. Tonelli* in *Lo spirito francese contemporaneo*. Laterza Bari 1917 *L. Gennari* in ***Poesia di fede*** ecc. Milano Studio ed. Lombardo 1917 - *G. Duhamel*: P. C. in *Mercure de France* Dec. 1912 — Janvier 1913 n.272-3. P. C. in Quarterly Review n. 450 Gennaio 1907 - B. Croce in *La critica*: 20 Maggio 1918, a XVI f 3 *H. Ghéon* in *Nos directions*: Nouvelle Revue Française. Paris 1911 *C. Mauclair*: *Quelques beaux poètes français mal connus*: *Paul Claudel* in Revue des Revues a 1901 n 39 *G. Duhamel* P. C. étude critique) Mercure de France Paris 1920 raccolta amplificata degli studi precedenti. — *P. Lasserre*: ***Les chapelles littéraires: Claudel, Pegny, Jammes.*** **Paris 1921, Garnier.**

artista appare diverso da ciò che siamo abituati a leggere o ad ascoltare: pensieri, concezione, forma: l'originalità dello scrittore balza fuori immediata fin dalle prime linee e si mantiene inalterata per tutto il corpo del lavoro, talchè al primitivo senso di disagio non tarda a seguire in noi un senso di confidenza e di consentimento, che giunge in buona parte dei casi all'ammirazione e all'entusiasmo.

Non basta infatti dichiarare che egli è poeta religioso, anzi cattolico, che egli vede gli uomini e la vita sotto la specie dell'Eterno: occorre aggiungere, per bene apprendere i suoi concetti, ch'egli considera la sua fede in Cristo quale una missione e l'opera sua quale un apostolato di carità e di propaganda fra i fratelli il cui spirito è avvolto ancora dalle tenebre dello scetticismo e dell'irreligione. "Ce n'est pas l'assentiment de notre goût qu' il désire, mais il exige notre âme, afin de l'offrir à Dieu; il veut forcer notre consentement intime; il veut nous arracher, malgré nous, á l'abjection du doute et du dilectantisme... „ (1).

Opera a tesi, quindi la sua, dichiarazione proba e leale di sentimenti che va diritta come una spada all'animo dell'ascoltatore e serve a stabilire di un subito quella corrente di simpatia sulla quale egli maggiormente si fonda per far tollerare le non brevi e facili disquisizioni del suo pensiero nebuloso.

I drammi di Claudel ci fanno conoscere Dio nei suoi rapporti con delle creature tragiche, le sue poesie ci rivelano Dio faccia a faccia col poeta in preghiera (2).

Quando questi a vent'anni, prese a scrivere il suo primo saggio drammatico. " Tête d'or „ e non era stato ancora tòcco dalla grazia, il simbolismo panteistico faceva sentire maggiormente il vuoto delle coscienze ed il bisogno di un serio ripiegamento interiore.

Il contrasto tra il regno della volontà umana, coi suoi allettamenti materiali e quello dello spirito, con

---

(1) *Jacques Rivière*: *Paul Claudel poète chrétien* in *Études*: Nouvelle Revue Française Paris 1911

(2) *G. Duhamel*: *P. C.* in Mercure de France, 16 Déc 1912 n. 372 e 16 Janvier 1913 n. 373.

le sue attrattive misteriose ed allucinatorie, si può dire che ossessionasse di buonora l'intelletto del poeta adoloscente, s'egli fu indotto a riviverne la tragedia in questa opera bizzarra, rivelazione sorprendente, scapigliata, riflessiva, cupa e traversata da lampi come un cielo d'uragano, che non rassomiglia a nulla, e che sfiderebbe l'audacia del più consumato allestitore di spettacoli; per quanto essa sia, come si esprime il Miomandre (1), " di un eroismo teatrale che innalza su coturni smisurati dei protagonisti la cui testa raggiunge i fregi di un firmamento elementare ... Non si tratta di versi liberi e neppure di versi; bensì di lasse di prosa lirica la cui lunghezza è regolata secondo l'importanza emozionale delle parole e secondo la durata della respirazione. In questa forma, adottata una volta per tutte, lo scrittore ha colato una massa di pensiero ed una concezione drammatica che sembrano agli antipodi con tutto quanto eravamo usi sinora a considerare quale teatro. Lasciamo da parte per ora lo stile particolare, bizzarro, talora di una semplicità infantile, talora contorto e ricco di ellissi inspiegabili; lasciamo da un canto la psicologia arbitraria dei personaggi, i quali non hanno valore nel dramma se non in quanto rispecchiano idee e sentimenti dell'autore: che cosa abbiamo di fronte? è lecito chiederci.

Alla domanda è difficile dare una risposta esauriente, sia per *Tête d'or*, sia per qualunque opera posteriore. Abbenchè qualche lavoro del Claudel sia stato, in via d'eccezione recato sul teatro, l'opera sua è fatta evidentemente per la lettura: ne son prova, se non altro, i frequentissimi cambiamenti di scena, e la descrizione di scenari e di azioni mimiche che sarebbe assolutamente impossibile realizzare con mezzi plastici (2).

Assodato dunque che il sistema tenuto dal Claudel è per questo verso analogo a quello usato, fra altri, dal de Musset o da Villiers de L'Isle Adam,

(1) *Paul Claudel* in Mercure de France.

(2) Cfr per esempio la didascalia della scena 2 dell'atto III di *L'annonce faite à Marie*: Elles senfoncent au travers de la fòret, laissant leurs vestiges sur la neige... La lune .. eclaire une butte toute couverte de bruyère et de sable blanc . Et la lépreuse conduit Mara à la caverne qu'elle habite, une espèce de couloir bas ou l'on ne pe peut se tenir qu'assis.

passiamo ad esaminare se la sostanza dell'opera ci illumini maggiormente intorno alla sua vera natura. Quale è l'argomento di *Tête d'or?*

Un tal Simon Agnel abbandonò la sua casa per seguire in esilio " la testimonianza di sè stesso ...

Ora egli fa ritorno nel suo paese deserto per seppellirvi colei che fu la sua compagna e le canta così il funebre elogio:

> O femme! Fidèle!
> Partout, saus te plaindre, tu m'as accompagné,
> Telle qu' une fée achetée telle qu' une reine qui enveloppe ses pieds saignants de loques d'or!
> Je t ai appeleé ainsi: « Vois cette boue! »
> Horreur vivante, honte, ignominie combleé de désirs,
> à la fin je t'ai acquise comme la science!
> — Écoute ceci! que mourante, elle serrait ma
> main sur sa joue,
> Et me la baisait, fixant sur moi ses yeux,
> Et elle disait qu', elle pourrait me chanter des présages
> Comme une vieille barque arrivée á la fin de la mer.
> Et à la fin quand elle mourut, elle parla et pleura,
> voyant, regrettant on ne sait quoi!

Un uomo assiste alla lugubre cerimonia: Cebès, anima errante, piena di noia; uomo nuovo innanzi alle cose sconosciute. Simone e Cebès rinnovano il patto fraterno, volgendo il dosso alle case e dirigendosi, compagni di oscurità, verso l'ignoto

Simon.
> La mort!
> Pensées
> Actions qui dorment comme les nouveaux nés
> Ramènent les cuissent vers le ventre, se racoquinent au moule maternel.
> On cesse de vivre.
> Le souvenir! la vieillesse! Le malade
> Se reveille tout seul et tandis que la
> pluie donne contre les vitres, il entend
> le bruit d'une cuiller d'argent qui tombe en bas

Cebès si affida al suo compagno, che assicurato dalla calda vita del suo cuore e dalla volontà di non morire, eleva la sua faccia nel vento per aspirare " toute force et sève .. Giungono sotto un albero. Simone lo saluta come suo padre e precettore: non è esso lo sforzo continuo, che si attacca alla terra come fa il poppante alla mammella: e l'uomo stesso non è " un albero che cammina? .. Sotto l'albero i due fratelli sigillano il patto d'amore e di dolore col sangue e si allontanano per vie opposte: l'uno, il debole, per la contemplazione, l'altro, il forte, per la conquista di sé stesso e dell'avvenire.

Nel palazzo del Re. (Siamo evidentemente in un regno immaginario ove tempo e luogo si confondono per dare al mito una impressione di potenza suggestiva). I nemici hanno invaso il paese. La maestà senile si lamenta. Sul pavimento della oscura dimora gli uomini, preda all'odio e allo spavento, bestemmiano la vita e la morte. Cebès malato, non ha potuto seguire Tête d'or, l'amico suo Simone, che nel combattimento supremo guida l'esercito. Tête d'or ha vinto, ha salvato il reame, con la semplice manifestazione della sua volontà onnipossente. Ma non potrà salvare Cebès che sta per morire. Il conquistatore reclama ciò che gli è dovuto. Egli chiede " tutto ": vuol regnare: dovesse per questo con mano rapida stendere al suolo il vecchio sovrano paterno. Tutti si inchinano al gesto energico della spada, tranne che la principessa, fiore d'orgoglio, che parte in esilio. Così Tête d'or trionfa: ma la morte di Cebès gli insegna che soddisfarsi è l'immagine di morire: e la gloria si decompone.

Tête d'or, supera il Caucaso, alla conquista enorme del mondo. Ma la sua armata, colta da un inesplicabile panico lo abbandona alle furie del nemico. Ricondotto morente al sommo di un pianoro, antico calvario di Prometeo, il generale vi incontra la principessa, inchiodate le mani ad un albero da un soldato disertore, che attende anch'ella la sua ora estrema. La vittima e colui che la privò del padre e di un regno, giacciono soli ed accomunati dalla medesima sovranità. Costui perseguitando costei, le ha sviluppato nel seno la virtù ch'era in esso. Una fraternità invincibile li unisce. Ma Tête d'or vuol morire solo e lega alla donna tutto:

Que je meure solitaire!
De nouveau
Comme une flamme roule
Dans ma poitrïne le grand désir?
Ah!
L'enfant de mère ici
A entraîné une confuse fureur, comme son
visage la flamme molle et terrestre de ses cheveux;
Mais maintenant moi, mère meilleure, moi
même comme un fils rigide, je vais naître
une âme chevelue!
J'espère! j'espère! j'áspire!
Tu ne peux défaire cette ame dure avec
tes ongles de femme;
Elle emplit de nouveau son harnais de fer.

— Ah! je vois de nouveau! Hata!
O soleil! Toi mon
Seul amour! ô gouffre et feu! ô abîme!
ô sang, sang! ô Porte! Or! or! Absorbe — moî colère!

. . . .

O Père
Viens! ô Sourire, étends-toi sur moi!
Comme les gens de la vendange au devant des cuves
Sortent de la maison du pressoir par
toutes les portes comme un torrent
Mon sang par toutes ses plaies va â ta rencontre
en triomphe!
Je meurs. Lui racontera
Que mourant, les bras écartés j'ai tenu le soleil
sur ma poitrine comme une roue?
O prince vêtu de gloire,
Poitrine contre poitrine, tu te mêles à mon sang
terrestre! bois l'esclave!
O lion, ta me couvres! ô aigle, tu m'enserres!

Muore. E la regina, vacillante, indossati i sovrani paludamenti innanzi ai capi che ritornano, non tarda a unirsi all'eroe, nella sublime affermazione della sua autorità riconquistata.

Tale, nella sua prima redazione, questo poema fantastico e prestigioso, irto di simboli; del quale il breve riassunto non ha potuto fornire neppure una pallida idea. Se sfrondiamo il concetto fondamentale da tutti gli accessori, pur ciascuno importantissimo per sè medesimo, ci appare (per quanto occorra andar estremamente cauti nell'esplicare il pensiero di Claudel) che il giovane poeta abbia inteso quì rappresentare la forza della volontà umana che non conosce confini, l'ambizione, l'orgoglio smisurato che mirano a sovrapporre l'uomo a Dio. Ma la lotta è, naturalmente, vana: il trionfo illusorio.

Notre effort arrivé à une limite vaine.
Se défait lui mêmo comme un pli:

Il peccato dell'uomo è di considerare sè stesso, e di considerare il mondo come un suo proprio bene, di non vivere insomma in uno spirito di restituzione. L'incontro con la principessa è il segno che mostra al morente la vera via.

Per quanto adombrata e mista ancora a scorie di altre concezioni, la religiosità dell'autore si manifesta già salda ed operante. *Tête d'or* è la proiezione, fuori dal suo cervello, di un eroismo giovanile esuberante, esasperato, e pertanto più acre di sapore e meraviglioso d'originalità. In esso tutto è vago ancora, poe-

tico, come avvolto in una nube enimmatica e senza forma. Parole misteriose e fervide di una dolcezza inusata, che trovano echi multanimi nella nostra sensibilità acuta fino allo spasimo, immagini grandiose, di un enfatismo splendido, evocanti a perdita di vista paesaggi sconosciuti; facenti gorgo ad un tratto in nodi di pensiero sovrumano, troppo grave ad esser portato dalle nostre debili spalle, enunciate da esseri che sembrano possedere il dono della doppia vista, quella che fruga i più reconditi misteri dell'anima; costruzioni mentali di una semplicità e di una solennità biblica, irte di metafore imprevedute, di risonanze strane che vi perseguitano nel silenzio quasi l'eco di musiche udite in sogno; attraversate a tratti, come da vento di tempesta da soffi di un lirismo spasmodico, di quello che non è dato ai poeti più alti di raggiungere se non in brevi rapimenti d'estasi: tale, in breve è il tessuto splendido che l'arte veramente magnifica del Claudel ha apprestato alle generazioni stanche della meccanica e inerte riproduzione di meschini fatti della vita, compiuta dai naturalisti con cuore arido e con mente disperata.

Con intuizione meravigliosa delle esigenze di un'arte ormai frusta e decrepita il Claudel si pone a riguardare le cose con occhi nuovi, si riconduce alle sorgenti pure limpide della ispirazione, alla primitività del concetto e dell'espressione non inquinate da tabe letteraria, restituisce a tutte le parole che tocca il loro senso originale.

Potrebbe dirsi il suo un preraffaellismo poetico, attraverso il quale, sia passata tutta la maturità delle scuole intristite, dal romanticismo fino all'estremo simbolismo. L'influsso del Mallarmé, del Maeterlinck, del Rimbaud è palese infatti, specie nelle prime opere. Dal primo di costoro egli ha appreso in modo particolare il ritmo interiore sapiente, le oscurità verbali inesplicabili, le ellissi rapide di pensiero; dal secondo il senso infinitamente dolce dei contrasti sentimentali ed il brivido oscuro del mistero che tutte avvolge le creature del suo sogno: dall'autore di *Illuminations* la sensibilità raffinata e malaticcia per la quale le creature stesse sembrano palpare il mondo esteriore con le antenne tattili e snodabili di certi insetti portentosi.

Se ciononostante l'artista manifesta intera l'espressione della propria originalità si deve al fatto del punto di vista nuovissimo dal quale egli si pone. Paul Claudel è nato mistico. Egli vede le cose religiosamente, e nella forza assoluta del suo intimo convincimento trae gli elementi di bellezza superiore che arricchiscono la sua concezione.

Ci chiedemmo or non ha guari: che forma di teatro è questa ch'egli adopera, che non rassomiglia a nessuna consacrata dai dogmi usuali? Rispondiamo ora che, se per tragedia dobbiamo intendere, col Boissy (1) il dibattito della coscienza umana con la legge divina e le circostanze terrestri, espresso con l'aiuto di personaggi plasticamente belli, ci è forza riconoscere nell'opera del Claudel il lievito possente che alla tragedia conduce, se pure egli non la realizza addirittura ne *L'Otage* e ne *L'annonce faite à Marie.* E' da notare, tuttavia, che non basta il senso tragico a costituire una tragedia, e che il nostro autore, spirito estremamente aristocratico, si è astenuto finora dal concedere una forma rigorosamente teatrale al suo concetto, forse per sottrarla alla volgare curiosità ch'è appannaggio della scena.

Le sue opere non sono scritte per il pubblico.

Manca ad esse, nella maggior parte dei casi, quella che chiamiamo azione esteriore: la ragione logica degli atti, la verisimiglianza. Come le creature del Maeterlinck, e più ancora, i personaggi del Claudel si indugiano in scene di una prolissitá inverisimile, fino ad esaurire il fondo delle loro ideologie. La loro umanità è sovente più infinta che reale, ma essi apportano una luce sorprendente in sfere dell'anima ove l'occhio non era solito di penetrare.

Le loro discussioni, i loro contrasti, vi fanno, tuttavia, sovente, l'impressione di una lotta a distanza. Il conflitto li mette alle prese, ma il lirismo li separa. Essi parlano per loro stessi, poco curanti della risposta: e in certe scene — come ben nota il Duhamel — vi fanno l'effetto di esser esiliati l'uno dall'altro e dall'azione stessa del dramma. Ma ciò deriva

---

(1) Gabriel Boissy: *De la tragédie* in ***Mercure de France*** a. 1901 n. 176 aout t. LI.

dal fatto che il poeta non si cura tanto di dialogare, quanto di esprimere (1).

Si obietterà che ciò non è *teatro*. Diciamo piuttosto che è un teatro incompatibile coi mezzi di un uditorio ordinario. E pur ammesso che non sia *teatro*, dovremo pur sempre riconoscere che è poesia drammatica e della migliore.

Ma veniamo ad esaminare più davvicino la collana di drammi che il Claudel riunisce sotto il titolo de *L'Arbre*; *Tête d'or*, ne è il primo germoglio anticipato e bizzarro; costituiscono gli altri quattro rami poderosi, frondosi, carichi dei fiori dell'immagine e dei frutti sostanziali della Fede. " Le mariage, la famille, la cité, — scrive il Miomandre — trouvent successivement leur commun salut et leur sanction dans l'observance des lois chrétiennes: et plus le dogme est étroit, plus le chemin est sûr (2) „ Con *L'Echange* egli fissa la forma ideale che debbono prendere i rapporti fra l'uomo e la donna. E' forse la più umana tra le sue composizioni: riscontriamo già in essa una prima concessione alla tecnica usuale; un tentativo di abbozzare delle figure, degli accenti di passione reale. Il carattere della donna gelosa è reso con una finezza straordinaria in Marta Laine, (3) che viene sposata da un uomo dall'anima errabonda e da lui venduta al ricchissimo Thomas Pollock Nageoire, amante della donna che si è ora impadronita del cuore e dei sensi di Louis Laine. Ma il contratto è impossibile; entrambi i contraenti apprenderanno, l'uno a prezzo della vita, l'altro della fortuna, che ciò che non ha prezzo sfugge allo scambio, e che si è veramente poveri quando *col denaro* non si riesce ad acquistare che le cose da vendere. Quanto a Marta, apprenderà che nessuna devastazione potrà frustrarla del suo bene, che è il dovere e la passione di obbedire, la coscienza di lavorare all'opera " che ella ha sulle ginocchia „.

---

(1) *P. Claudel* in Mercure de France Mars 1902 t. XLI n. 147 - p. 690.

(2) « Tu n'expliques rien, ô poète, mais toutes choses par toi nous deviennent explicables » (La Ville).

(3) « Car la femme est jalouse et profonde et elle ne veut point de partage. Et son sort est d'aimer et de ne pas être aimée, car l'homme ne l'aime point ».

L'opera vi lascia un'impressione veramente profonda. La vita vi circola ad ondate vibranti, di una drammacità poderosa: si assiste allo scambio turbinoso del sangue dell'uomo e dei germi nello spazio.

Quel Pollock Nageoire, sovrano della moneta, è veramente una creazione, un tipo sintetico, che preannuncia l'Isidoro Lechat e regge il confronto con Mercadet, se pur non lo supera.

Con *Le repos du septième jour* facciamo un tuffo in pieno misticismo. Sarebbe vano cercare quì una materia drammatica nel senso usuale della parola. Se dramma vi è, esso è tutto intimo ed investe i rapporti fra Dio e l'umano gregge, personificato dall'Imperatore di una Cina puramente convenzionale. Il popolo soggiace al più tremendo flagello, del quale ignora le cause e supplica il sovrano di liberarnelo. A tal uopo l'imperatore discende negli inferi ove gli antenati e poi Satana gli rivelano la origine del male e il mistero della vita terrena e celeste. La colpa degli uomini è di essersi indugiati a guardar la terra, in luogo di rivolgere gli occhi al cielo: qualcuno espierà per loro: l'imperatore, ritornerà sulla terra afflitto da una orribile malattia, la lebbra, per annunciare ai suoi popoli di santificare la festa e morire straziato, rinnovandosi in lui il mistero della fede cristiana.

La concezione si presta a scene di maravigliosa tragicità, quale è quella veramente dantesca del regno dei morti; per quanto il Claudel segna un procedimento affatto diverso da Dante, che fa vedere, mentre egli fa raccontare. Ci duole di non poter attingere più largamente da tanta bellezza poetica:

L'empereur. Qui me parle ?
La Mère. Ah! Ah!
L'empereur. J'ai entendu quelque chose parler.
La Mère. Ah, ah ! est-ce toi ô mon fils ?
L'empereur. Quelqu' un a dit : Est-ce toi ? — Qui êtes vous ?
La Mère O mon enfant ! ô mon enfant mâle !
O mon imperial enfant je suis ta mére.

. . . .

O mon enfant, c'est moi qui t'ai en-
gendré avec une grande, douleur, joignant
l'ancien avec le nouveau.
O mon fils, le jour !
C est moi qui te l'ai donné, et toi, rends-le moi
Prends-moi, ramène-moi, que de nouveau
vive et voie !
L'empereur O mère : ma main traverse le vide —
Silence.
Que murmurez-vous avec une voix creuse ?

La Mère. C'est bien toi. Voici que je te reconnais
Come une chienne aveugle qui flaire sa poitée
L'empereur. Ne pouvez-vous me voir?
La Mère. Je n'ai point d'yeux!
O mon fils! je suis là et je ne suis pas là,
mais je suis perdue pour toujours
je ne vois point, ceci meme que jene vois point.
Absorbeé, abîmée, precipitée,
Perdue, confondue, au trou vendue, dans le
ciel d'en bas pendue
Dans le néant sans murs je cherche et j'erre.
Il n'est point de lumière ici, o mon fils,
et point de temps
Il n'est point de temps! il n'est point
de fin! il n'est point de mesure!

Per ritrovare accenti di una poesia come questa: genuina, alta, umana, bisogna ricorrere ai tragici greci od a Shakespeare.

Il concetto filosofico del Claudel si sviluppa completamente ne *La ville*, simbolo dell'umanità obbligata a vivere sotto una forma sociale e sotto un governo preciso.

La città è stata condotta alla rovina dalla negazione scientifica di Besme che ha emancipato l'uomo dalla divinità ed ha toccato il caos; dalla passione cieca di Lamberto, dalla violenza distruttiva di Avare. Essa risorgerà dalle ceneri, auspice Lâla, che simboleggia l'amore, quando ne sarà imperatore Ivors, ossia la tradizione e l'autorità, e pontefice Coeuvre, ossia il ristauratore del culto di Dio: quando insomma l'umanità non sarà che un sol corpo animato da un solo spirito di sacrificio e d'amore.

Anche qui particolari smaglianti di alta poesia, un senso della natura straordinario, immutabile, pensieri di una genialità e di una profondità sublime, accanto a trapassi psicologici di una irrealtà assoluta, a prolissità, nebulosità fastidiosissime.

La jeune fille Violaine non è altro che il primo disegno de *L'annonce faite à Marie*, spoglio di quello spiccato carattere cristiano che impregna l'ultima fatica drammatica dello scrittore cattolico.

A parte alcuni episodi, *La jeune fille Violaine* si presenta nel suo complesso assai più umana e drammatica, con caratteri assai meglio delineati e logici.

Violaine, vergine modesta, gode la felicità fra i suoi, e la gioia di poter impalmare tra breve Jacques Stury, ch'ella ama. La calunnia della cattiva sorella, che ama anch'ella quest'uomo, facendola venire in

sospetto di lui, le addita la sua vera vocazione, che sarà la rinunzia per amor divino, la sottomissione passiva, l'offerta completa di sè medesima a Colui che tutto è in diritto di chiedere: Chi si sacrifica si consacra. Scacciata e acciecata da Mara, ella si riduce a vivere nella solitudine di un eremitaggio, ove la sorella che ha sposato Giacomo, riesce ad ottenere da lei che restituisca la vista al figliuoletto cieco. La perfida giunge perfino a colpire a morte la povera fanciulla, per impedirle di vedere Giacomo, e la dolce Violaine vola allegramente, novella martire, in grembo di Dio, ch'ella ha saputo meritarsi con la sua costante fede e con la sua spontanea offerta. Così tutti hanno collaborato coi loro gesti, con la loro semenza a far sbocciare dalla terra giusta quest'*albero*, più perfetto della vita e della morte: Violaine.

Ne *L'annonce* l'azione è trasportata nel Medio Evo: Violaine diviene affetta da lebbra e si allontana spontaneamente: anzichè ridare la vista, ella rigenera il figliuolo morto della sorella. Mara assume una figura meno odiosa, ma altresì meno reale. Per converso il dialogo si fa più conciso, sobrio, drammatico: il Claudel si avvia forse a fare del teatro?

Impressione non meno profonda lascia in noi la lettura de *Le partage du Midi* e de *L'òtage.* Siamo in quest'ultimo, in piena epoca storica, con personaggi vissuti. Papa Pio VII è prigioniero nelle mani di Napoleone, Sygne di Coùfontaine, collabora col cugino Giorgio a sottrarre il pontefice alla prigionia, e per ottener ciò si piega a sposare l'infame Turelure, che fece uccidere i suoi. Un bel giorno Giorgio e costui si ritrovano di fronte e si scagliano l'un contro l'altro. Sygne si precipita fra loro e cade con Giòrgio, uccisa.

L'estremo sacrificio è compiuto. " Non vi sono parole — scrive il Gennari (1) — ad esprimere quanto v'ha di sublime in questa situazione, in questa scena, in questo dramma. Nella necessità che è imposta alla libera Sygne è contenuta la superiorità dell'idea cristiana cattolica sull'idea tragica antica pagana. L'arte cattolica vi appare nel suo splendore „.

---

(1) *Poesia di fede e pensieri di vittoria*, Milano — studio editoriale lombardo 1917.

La tragedia è vasta, completa, scritta in una lingua ricca, che possiede tutto il sapore classico del *vieux terrier*: il simbolo largamente diffuso non vi inceppa più il largo respiro umano degli esseri: tutto quanto è rappresentato sulla scena si veste di una profondità e di una intensità che trascendono gli angusti limiti delle pareti rappresentate per assurgere nelle alte sfere della Suprema Bellezza e lasciare in noi come una persistenza di aspirazioni nostalgiche, un fecondo indefinito prolungamento del pensiero.

Che ci si trovi dinnanzi al capolavoro del rinnovato spirito tragico?

* * *

Per intendere il pensiero di Claudel occorre accompagnare alla lettura dei suoi drammi, nella loro duplice versione, quella delle sue opere liriche e filosofiche.

In esse è adombrata la sua visione completa dell'umanità e del Cosmo. V'ha prima d'ogni altra cosa il Tempo " qui amène et produit toutes choses „ Sottomesso al tempo ecco l'uomo, con gli animali e con le piante. L'uomo non nasce solo: " Nâitre, pour tout, c'est co - naitre. Tout naissance est une *connaissance*. „ Le cose sono forme passive, incapaci di sviluppo, gli organismi forme attive che si sviluppano cangiano s'adattano (1). Solo fra gli organismi l'uomo ha la coscienza della coscienza: in ciò sta appunto la sua necessità morale e teorica, necessità che consiste nella piena illimitata sottomissione ai voleri di Dio.

" Dio esiste come principio giacchè tutto é movimento e ogni creatura designa la sua origine allontanandosene: Dio esiste come fine, giacchè ogni movimento particolare tende verso una fine: così l'insìeme di tutti i movimenti, il mondo, tende verso l'Unità in cui dissolvesi. Onde la sua più alta missione è di rappresentare incessantemente al Creatore la creazione, facendogliene " la preparazione, l'offerta, il sacrificio e la dedica. „

Nul servage n'est insupportable, nul lien n'attache
l'homme de trop court
Pourvu que, dans le milieu de ses frères, il applique
son coeur à une tache journalière et à un labeur assidu.

---

(1) Cfr. L. Tonelli Lo spirito francese contemporaneo. Treves Milano 1917 p. 188.

Il Claudel crede che le verità teologiche siano verità generali e però anche artistiche. La religione cristiana è la sola religione rivelata. La Chiesa ne è la depositaria. Essa ci insegna che l'uomo per effetto del peccato si rese indegno del suo Creatore. In tali condizioni esso non poteva restituire a Dio che una cosa imperfetta. Per questo Cristo discese nel mondo e lo redense dal Calvario. Dio è l'aspirazione suprema della misera creatura, la sua salvazione, la sua letizia. E compito dell'arte è di indirizzare l'uomo a questa verità eterna.

Come si vede, il principio dell'arte per l'arte non trova fortuna presso Claudel. Ma appunto in questo suo supremo concetto morale risiede la forza del suo genio, il tratto che lo collega ai grandi poeti d'ogni tempo: a Eschilo, a Dante, a Shakespeare, a Manzoni.

Non è possibile altezza di genio senza la fede. Soltanto la fede può realizzare quella suprema organicità dello spirito per la quale — al dire del Bellonci — " la rappresentazione coincide col giudizio ", ed all'uomo, alle cose, agli avvenimenti è assegnato l'esatto posto nell'Universo. Fuori dalla credenza tutto è impressionismo dilettantismo, confusione, retorica: mediante la credenza, " la fugace immagine della scena viene nello spazio e nel tempo collegata all'infinito ".

In un tal senso, per questa forza costruttrice del suo spirito, che non si sperde fra le dilettose vanità e le illusorie apparenze di scuole transitorie, ma gli consente di rappresentare il male e il bene insieme congiunti in un desiderio di superamento, Paul Claudel è un classico; a malgrado della veste esteriore più o meno simbolica o romantica del suo pensiero.

Ma il bandir ciò non importa a noi tanto, quanto il rilevare s'egli sia in verità l'altissimo trageda che da alcuni si va oggi proclamando e di ricercare l'importanza che codesta sua opera può assumere per la storia del teatro.

Premesso, ad ogni buon fine, che oggi come oggi sarebbe impossibile tracciare dell'autore de *L'Arbre* un ritratto che non sia relativo e provvisorio, esporremo con tutta franchezza il nostro concetto secondo il quale il Claudel, se non è il *poeta tragico* completo che anelantemente attendiamo, *è fuor d'ogni*

dubbio l'artista in cui si è manifestato, il più alto senso tragico, da Shakespeare in poi. La giustificazione di un simile asserto non potrebbe esser data se non da una minuta analisi di tutte le sue opere, ciò che trascende la natura del presente scritto. Aggiungeremo tuttavia, che s'egli non ha sin quì realizzato la tragedia di compiuta forma, obbediente alle ineluttabili esigenze della scena, si spiega e si concepisce.

Notammo anzitutto in lui il lento sforzo a volger la mente dal lirismo preconcetto di *Tête d'or* e de *La Ville*, ad un lirismo determinato, condizionato direi quasi dalle necessità drammatiche stesse: a spogliarsi, in una parola, da ogni convenzione di oscurità e di simbolo per avvicinarsi al palpitante linguaggio della realtà. Una acquisizione siffatta corrisponde a venti anni di sforzi, e ciò serva a chiuder la bocca ai saccentelli dalla ispirazione *immediata*.

Una seconda ragione che gli ha vietato sinora di darci il capolavoro assoluto, va ricercata nei tempi ancora immaturi alla tragedia.

Per quanto un poeta possa aristocraticamente astrarsi dalla sua epoca, egli non può a meno di rispecchiarne in sè la coscienza, i caratteri, i sentimenti.

Può darsi -- è questo il nostro voto — che il Claudel riesca a veder compiuto in sè medesimo e nella vita ambiente il ciclo necessario perch'egli possa farsi il poeta tragico della nuova generazione, come lo furono Eschilo e Sofocle pei Greci che vinsero a Maratona. Può darsi anche ch'egli non riesca. Ma in tal caso spetterà sempre a lui il merito d'esser stato l'iniziatore di un movimento destinato verisimilmente a sconvolgere dalle fondamenta i gretti criteri artistici che da più di due secoli anemizzano il teatro.

E' passata famosa la descrizione che Lechy Elbernon fa del teatro contemporaneo ne *L'échange*. In una *sala* siffatta i drammi del Claudel rimarrebbero certo lettera morta e peggio ancora. Per conto nostro ammiriamo in Claudel questo bisogno di andare ove più gli piace.

Accadrà talvolta, come avviene per Ibsen, che i suoi personaggi manchino di consistenza reale, ma qual vita poderosa e simbolica non acquistano essi nel-

la loro astrattezza — mi si passi il termine — concreta!

Anzitutto, non è poi necessaria quella obiettivazione completa realizzata, ad esempio, da un Molière o da un Becque per darci intero il sapore ed il carattere dei vari personaggi. Basta osservare, se vogliamo, la diversa maniera di esprimersi di Coûfontaine e di Turelure, per intendere l'abisso che passa nel concetto di Claudel fra il campione dell'antica razza eletta, ed il volgare *parvenu* della rivoluzione.

Accennammo di passaggio alla creazione di alcuni tipi che basterebbero a fare la gloria di un poeta drammatico. Luigi e Marta Laine, Anne Vercoy, Badilon, Nageoire, sono altrettante figure inobliabili, che vivono nel nostro ricordo quasi fossero state da noi realmente conosciute.

Gli è che il poeta non si limita a darci di loro come un qualsiasi seguace del naturalismo, i tratti esteriori; bensì attribuisce loro i caratteri generali dell'umanità intera, ond'essi ci appaiono, nella luce del suo giudizio, *sub specie aeterni*.

Dovremo notare quì, quella che è un'altra particolarità notevole dell'arte claudeliana; il pensiero non ci è il più delle volte manifestato per parole, ma per visioni. Più di sovente ancora egli mira a darci di una persona, di un oggetto, non già la descrizione, ma il *senso*. Questa maniera di procedere per idee-immagini potrà respingere in un primo tempo il lettore superficiale; ma serve a conferire all'opera ben altra portata ed efficacia, dalla comune. Sembra in special modo che al suo tocco le cose crescano di proporzione e di intensità: i suoi personaggi — nota il Gennari — paiono enormi tanto sono salutari di vita edi pensiero.

E perciò che da taluni, non a torto, si rimprovera al Claudel la monotonìa d'espressione, l'eccessiva tensione di pensiero, l'oscurità frequente, la mancanza di satira e di spirito comico. V'ha persino critici insigni, quali Benedetto Croce (1) che si rifiutano di riconoscere la grandezza e l'originalità di Claudel tacciando la sua poesia di neuropatica, di esageratamente

(1) P. C. in *La critica:* 20 Maggio 1918 a XVI f. 3.

mistica di monocorde: tal altro, come il Tonelli (1) lo mette tra i mistici spirituali e pone in dubbio la sua fede di cattolico.

Certo, l'interpretazione assai libera ch'egli dà di alcuni misteri della fede e la sua concezione dell'arte in rapporto alla religione, potranno sembrare a spiriti ristretti non perfettamente ortodossi.

Rammenterò quì di passaggio, che il miracolo compiuto da Violaine *ripartorendo* dal suo grembo nella notte solenne del Natale il fanciullo di sua sorella, assume un vero carattere di profanazione. Questi ed altri difetti, frutto più che altro della disorganicità spirituale dell'epoca in cui il Nostro si è trovato a poetare, ci rendono alquanto perplessi nel sanzionare l'altissimo giudizio che da alcuni è stato formulato intorno alla sua opera sapiente e luminosa, prestigiosa ed animatrice. Formuliamo perciò il voto ch'egli, persistendo nel processo d'evoluzione già iniziato riesca a spogliare il suo pensiero dalle ultime nebbie di misticismo troppo trascendente e giunga a darci la rappresentazione completa totale, serena di vita, della creatura terrestre, credente in Cristo e nel domma intangibile della sua Santa Romana Chiesa.

* * *

F. Jammes

In una sera d'Aprile del 1913 l'attore Lugné Poe offriva al pubblico de *L'Oeuvre*: *La brebis égarée* del poeta *Francis Jammes*. (2) L'allestimento scenico sintetico del Variot dette una specie di unità ai quattordici quadri di quest'opera, che fu accolta in modo lusinghiero dagli amici dell'autore. Essa appartiene ad un teatro assolutamente d'eccezione, e non va pertanto considerata alla stregua dei comuni spettacoli. Nonostante le sue molte e profonde bellezze, la sua forma è troppo rudimentale per sostenere la prova della scena. Se quì se ne fa cenno si è perchè essa testimonia certo un indirizzo dell'arte, tale che potrà in progresso di tempo portare i suoi frutti.

---

(1) *Lo spirito francese contemporaneo* op. cit.

(2) F. Jammes, n. a Tournay, Alti Pirenei nel 1868, pubblicò nel 1894 la sua prima raccolta di versi, ed un atto *Un jour*. Nel 1898 dette il volume di liriche: *De l'angelus de l'aube à l'angelus du soir*. Seguirono altri libri divenuti celebri. Come prosatore si notano di lui *Clara d'Ellèbeuse* e *Almaide d'Etremont*, *Pensées des jardins* e *L'église habillée de feuilles*

Il temperamento poetico dell'autore di " Géorgiques chrétiennes „ è senza dubbio tra i più spiccati fra coloro che, usciti dal simbolismo, intesero di reagirvi richiamando la poesia ad una diversa sanità di concetto e umiltà d'espressione. Come tale Francis Jammes è un caposcuola, e il Jammismo conta assai proseliti anche fuori di Francia.

Singolare suo carattere è — secondo il Gennari, l'immensa umiltà dinanzi alla natura, l'amore infinito per Dio, la fede ingenua e assoluta senza affettazione, senza enfasi.

Questi ed altri caratteri il poeta di Orthez ha comuni con Paul Claudel. Differenze fondamentali di temperamento e di stile li fanno tuttavia essenzialmente diversi. Lo stile poetico del Jammes, ch'egli conserva anche nella prosa, è di una semplicità, una chiarezza, una rudimentalità addirittura infantile. Anima di sensitivo, di pittore più che di poeta, egli porta nell'arte sua il gusto delle immagini e dei frammenti. Leggendo le sue liriche sembra, a volte, di ascoltare gli echi evanescenti, di una pagina impressionistica di Debussy o di Ravel.

E' ovvio pertanto che, abbordando la descrizione di caratteri, egli attribuisca importanza prevalente agli stati d'anima, a ciò che forma la determinazione degli atti, meglio che agli atti stessi.

L'abbia o no voluto l'autore, *La brebis égarée* ci si presenta come una singolare svalutazione di un argomento tradizionale nel teatro, quale l'adulterio, svalutazione basata in special modo sopra una personalissima concezione dei caratteri.

E' un poco, in fondo, l'uovo di Colombo: ripensate in via sintetica, e diremo così, a mente vergine, gli interpreti d'obbligo della famosa triade peccaminosa ed attribuirete loro caratteristiche così rappresentative da offrirci l'eterno dramma dell'adulterio schematizzato, quasi stilizzato.

Aggiungete a ciò un procedimento stilistico a brevi tocchi, a pennellate sovrapposte, proprio in pittura dei divisionisti, o meglio dei sintetisti, ed avrete una idea dell'arte singolarissima di Francis Jammes.

Un esempio tolto dal primo atto de *La brebis*. Pietro Denis, tornato dopo una assenza nella casa

paterna, medita innanzi alla tazza ove gli fu servita la colazione:

— I fiori dipinti su questa tazza la rendono gaia. Paolo è un mio caro amico. I fiori dipinti fanno vivere questa tazza. La tazza, vuotata del latte e caffè che conteneva, si è riempita di aria azzurra. La majolica verniciata, brontola: sembra che i fiori vogliano attirare le vespe. Io sono l'amico di Paolo. L'azzurro del Béarn è denso, pesa. La moglie di Paolo è un pò rude ma è bella.

Pietro incarna il sentimento romantico: la cupidigia sfrenata che non conosce legge. Il suo contatto ha abbruciato Francesca e la decide ad abbandonare il marito ed i figli per seguire l'amante in una piccola cittadina: Burgos, ove egli vive di un piccolo impiego. La suggestione dell'adulterio è dipinta con tocchi di una finezza unica. Al secondo atto cominciano le disgrazie: la miseria, la malattia di Francesca, la tortura morale del rimorso.

Pietro. — Vieni cara. Che? Piangi? Che hai?
Franc. — Non so... Una cosa che non saprei spiegarti...
Pietro. — Ma dunque?
Franc. — No... Sai come ti amo... ti arrabbieresti...
Pietro. — No... dimmelo. Lo voglio.
Franc. — Penso a Giacomino ed a Claudina.

Il tumore di Francesca richiede il suo internamento all'ospedale. Colà, la minaccia della morte, l'isolamento, operano una salutare rivoluzione nell'animo della donna: è la fede. Contemporaneamente anche Pietro sente orrore del suo stato. Francesca, guarita, pensa di tornare al marito che la perdona (ricordate Tolstoi?) La pecorella torna purificata all'ovile. La scena del ritorno ha una poesia, un senso di cose nascoste, senza pari.

L'opera di Jammes riflette Iddio come un limpido rivo scorrente fra i salici. Le sue bellezze sono tutte di ordine umile, ma solenne. Per questo egli non potrà mai riuscire un grande tragico. E codesto suo dramma, se testimonia la finezza del suo ingegno, rimane pur sempre una squisita cosa d'eccezione.

Brevi parole diremo intorno a *Carlo Peguy*, morto nel 1914 alla Marna, eroe della volontà, della libertà, della fede; figura purissima di mistico e di asceta, il cui influsso, il cui esempio durerà a lungo. Egli non appartiene al teatro che indirettamente, per qualche mistero, quale quello della *Carità di Giovanna d'Arco.* La veste drammatica è in lui accidentale, una forma come un'altra di propaganda delle idee per le quali visse e morì. Il giudizio dei posteri lo consacra di già quale uno dei più puri scrittori del suo tempo. Dall'irraggiamento di energia e di bontà che espandono le sue opere potrà ricevere un incremento notevole la tendenza neo-classica e cattolica del teatro di domani.

D) Le nuove tendenze e la guerra — Conclusione.

Lo scoppiare improvviso della guerra europea veniva a colpire in pieno petto gli ultimi rappresentanti della Francia democratica, radicale, internazionale, socialista; esponenti della plutocrazia e dell'utilitarismo pagano, i quali si erano nutriti nella perniciosa illusione di un pacifismo e di un antimilitarismo umanitario, di una stretta fratellanza abolitrice della patria e delle frontiere. Il colpo brutale della mazza tedesca ha ottenuto l'effetto incontrastato di raddrizzare molte opinioni e di deviare il corso a molti propositi. D'altro canto esso veniva a dare una mirabile conferma, un carattere quasi di profetica visione, alle idee ed agli sforzi di coloro che avevano sempre più fortemente tentato di opporsi alla marea distruggitrice in nome dei principi inconcussi della fede, della patria e della morale.

Esorbiterebbe dal nostro studio il seguire le tracce dello spirito francese dalle prime orgogliose e individuali opposizioni di pensatori solitari quali il Brunetière e il Bourget, alla salda formazione di una coscienza nazionalista monarchico-cattolica, per opera di apostoli come il Barrès e il Maurras ed all'insorgere di tutta una nuova generazione di propagandisti ferventi e battaglieri, quali il Peguy, il Psychari, il Bertrand; ai quali spetta il vanto di aver fomentato la nuova splendente rinascita dell'anima francese. Una siffatta analisi è stata compiuta con serietà se non sempre con lucidità di criteri dal Tonelli, nel suo pregevole libro su *Lo spirito della Francia contemporanea*, e ad esso rimandiamo il lettore che voglia più ampiamente documentarsi intorno ai fattori palesi ed occulti di un movimento che per essere attualmente in pieno divenire, non appare meno destinato a costituire una sicura e salda direttiva dello spirito universale, quale va uscendo dalla terribile bufera che attraversiamo.

È stata in troppi sensi esaltata la rovente energia purificatrice della guerra perchè occorra quì di dimostrare come dalla sua opera di sterminio un solo elemento, una solo fattore riesca e mantenersi immune

ed a sfolgorare anzi di luce più vivida e più bella: la fede nel Dio dei nostri morti e della nostra terra. nella Chiesa cattolica romana sua interprete, nelle patrie che il martirio rinsalda. nel principio di autorità monarchico — legittimista, che si oppone al germe distruggitore dell'anarchia e della folle utopia dell'internazionalismo socialista.

Tutti questi concetti, maturati silenziosamente da pochi intellettuali nella solitudine del loro spirito fecondo, li sentiamo oggi proclamati in pieno sole; li vediamo impressi sulle bandiere fiammeggianti nel nome della rinnovata civiltà latina, che finalmente allontana da sè l'incubo mortale della oppressione teutonica.

Il secolo XIX è tutto pervaso dalle correnti di origine germanica: l'individualismo Kantiano, riallacciatosi ai principi della rivoluzione, vi si allea alla manifestazione di un misticismo romantico, degenerante presto nella negazione naturalista, nel vuoto d'ogni principio morale e d'ogni eleganza estetica.

Lo scatenamento della guerra europea è l'ultima manifestazione selvaggia tangibile di questo processo mentale superato, l'ultimo atto di un dramma secolare nel quale si sono trovati in conflitto da un lato il genio latino chiaro, semplice, geniale; dall'altro la *Kultur* germanica, meccanica, massiccia, inceppante, per quanto dotata di virtù d'ordine e di disciplina portentose.

La lezione non sarà stata inutile per i popoli latini.

Come le società avvenire non potranno fondarsi se non sul principio nazionale, sulla fede, sull'ordine materiale e morale, così l'arte, questa manifestazione solenne e primordiale della vita non potrà prescindere dalle tradizioni di un sano classicismo che abbia fatto tesoro di tutto il suo passaggio attraverso le multiformi scuole letterarie pullulate sull'ormai vecchio tronco romantico.

“ L'oeuvre d'art scrive il Pottecher — cesse d'être belle, si elle prétend devenir utilitaire; mais sitôt qu'elle prétend se passer de morale elle n'est pas une ouvre d'art „ È quanto hanno mostrato di intendere tutti coloro che in Francia, con mezzi e risultati diversi, hanno rivolto ogni loro sforzo alla re-

staurazione del culto classico, inteso non già quale assimilazione delle forme pagane facilmente degeneranti in accademia, bensì quale disciplina suprema dello spirito, quale reazione illuminata ai principi deleteri della rivoluzione nel campo politico morale ed estetico.

L'iniziativa della *Jeune Francè* è rimasta tuttora, come vedemmo, estranea al teatro. il Vallery Radot, il Bremond d'Ars, il Vaussard sono dei propagandisti, critici e sociologi di eletta intelligenza e di elevato sentire: Émile Baumaunn, Louis Bertrand, Ernest Psychari, Henri Barbusse, Martial Piéchaud romanzatori di altissimo ingegno; Le Cardonnel, Francois Mauriac, il Vallèry Radot e Jammes poeti di alto e squisito sentire. Il teatro non annovera sinora se non i tentativi di Paul Claudel, dello Jammes stesso, e del Peguy, rimasti come vedemmo nel campo astratto dei misteri e delle sacre rappresentazioni; e dei saggi di critica drammatica nuovissima dovuti a Gaston Baty, apostolo di un teatro cattolico d'arte.

Or è qualche anno la domenicana *Revue des jeunes*, della quale erano anima alcuni degli scrittori nominati, bandì il progetto di un teatro della gente latina che attestasse la forza spirituale della nuova generazione. Non aspiravano costoro ad un teatro che fosse apologetica o retorica o propaganda, bensì spaziavano con l'occhio vigile della coscienza tutte le epoche e tutti i campi della coltura ad estrarne le opere che meglio significhino lo spirito umano nella sua fatale evoluzione, che aprano al pubblico " le idee del peccato e del sacrificio, della redenzione e della Comunione dei santi „.

Il programma delle " novità „ comprendeva *La pastorale du Noel* e *Les mystères de la passion* di Arnould Gréban, *Le jeu de saint Nicolas* di Jean Bodel, *La révolte des hommes* di Lucien Gennari, *Les noces de Saine Agnès*, di Robert Vallery Radot, due opere di Réné des Granges „... ed altri. Quanti di questi lavori hanno veduto la luce o sono stati puranco scritti?

Non risulta purtuttavia che da codesti volonterosi sia stato ancora superato il periodo ancor confuso dei programmi e delle teorie, e che lo spirito vivifi-

catore degli uni e delle altre sia maturo per estrinsecarsi in opera di compiuta bellezza.

Perchè ciò avvenga, specie nell'ambito del teatro, fa duopo che i principi innovatori scendano dal campo dottrinario nella pratica e riescano ad informare completamente ogni manifestazione collettiva della intellettualità di un popolo.

Anche in Italia, se bene in misura più limitata e con unità meno sensibile, la tendenza oppositrice al romanticismo ancora in auge si è fatta strada, per merito singolarmente di poeti sommi quali Giovanni Pascoli, un classico; di scrittori acuti e geniali quali il Panzini, il Papini, il Serra e di una pleiade di giovanissimi, nei quali vedemmo con gioia rinascere il fiore dello spirito, ed il culto del nuovo classicismo.

Giuseppe Prezzolini, Rosso di San Secondo, Antonio Baldini, Federico Tozzi, Vincenzo Cardarelli, Arturo Onofri, il Bacchelli, e in un ordine di idee più strettamente cattolico Marcello Taddei, Egilberto Martire; Giosue Borsi e Giovanni Boine, rapiti sul fiore degli anni alle lettere ed alla patria, stanno ad attestare la genialità non mai smentita dello spirito italico.

Per costoro, più ancora che per i confratelli di Francia il rinnovamento è anche questione di stile. Vogliono essi che questo maraviglioso strumento che é la nostra lingua si pieghi ad esprimere in nuovi costrutti, in nuovi nodi sintattici e con freschezza originaria di vocaboli meglio lo spirito che la realtà dei concetti, il senso intimo più tosto che il colore e la forma.

Ad indirizzare e disciplinare codesto movimento attendono con sicurezza di giudizio e profondità di dottrina alcuni giovani critici di alto sentire, i quali in verità hanno inteso con giusto senso di responsabilità il loro quotidiano ufficio di “ sondare l'Italia letteraria contemporanea in cerca di sostanza umana, in cerca di uomini e di vita „ : Goffredo Bellonci, tempra robusta sensibilissima aperta alle più recenti e squisite manifestazioni del pensiero dalla politica all'arte, dalla letteratura all'economia sociale; scrittore elegante e denso di idee; Emilio Cecchi erudito e geniale, Adriano Tìlgher, Ettore Janni, Luigi Siciliani, Ardengo Soffici, F. M. Martini, Egilberto Martire per dire soltanto di alcuni.

Da codesto semenzaio di intelligenze potrà spuntare il germe che dovrà portare alla liberazione della nostra scena dai residui della superficialità impressionista ed alla costituzione del nostro vero e primo teatro nazionale.

Il teatro del secolo XIX è stato materialità: in esso non parla che l'emozione amorosa, l'istinto, lo stimolo dei nervi, la sensualità: la passione insomma senza ritegno e senza freno; il culto dell'uomo nella sua più assurda ed antiestetica espressione, quale si era venuto determinando mercè il pervertimento romantico.

Il secolo XX dovrà essere disciplina delle forze contrastanti, dominio della intellettualità, coerenza suprema dello spirito in seno all'universo.

1914 - 1920.

FINE.

INDICE DELL'OPERA

VOLUME I.

VOLUME II.

ENRICO IBSEN.

MAURIZIO MAETERLINK.

INDICE DEGLI SCRITTORI MENZIONATI

(Il numero romano indica il volume: quello arabico la pagina. Le cifre in corsivo indicano la pagina ove di ciascun autore è trattato più diffusamente).

H

I

J

K

L

M

N

O

P